

VOM WESEN DER HIERATISCHEN KUNST

EIN VORWORT ZUR AUSSTELLUNG DER BEURONER KUNSTSCHULE IN DER WIENER SEZESSION



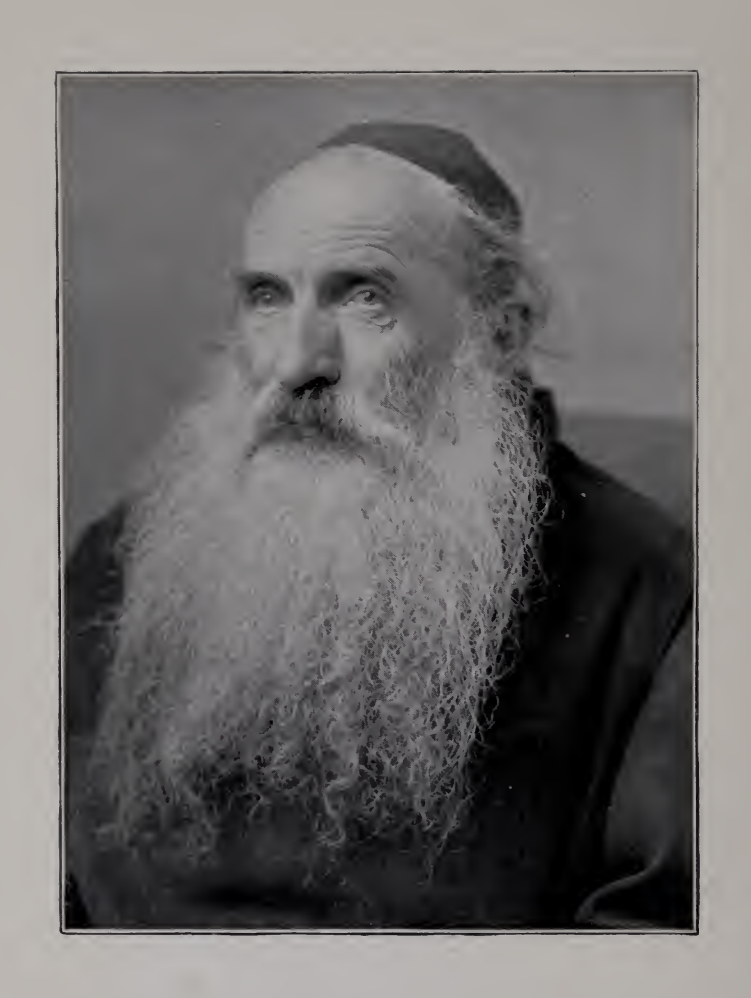
VON P. ANSGAR PÖLLMANN O. S. B.





Vom Wesen der hieratischen Kunst.





P. Desiderius Lenz O. S. B.

VOM WESEN DER HIERATISCHEN KUNST.

EIN VORWORT ZUR AUSSTELLUNG
DER BEURONER KUNSTSCHULE
IN DER WIENER SEZESSION

VON

P. ANSGAR PÖLLMANN O. S. B.



BEURON.
VERLAG DER KUNSTSCHULE.
1905.



Hat das alte Sprichwort wieder einmal recht, das von der Geistesverwandtschaft der Extreme redet? In Wien wenigstens sieht die staunende Welt eine seltsame Verbrüderung vor sich gehen: die äußerste Rechte und die äußerste Linke auf dem weiten, manigfaltigen Gebiete der bildenden Künste haben einen Bund geschlossen. Oder sind die Beuroner Kunstschule und die österreichische Sezession vielleicht nicht Wesensverschiedenheiten wie Feuer und Wasser, mehr noch, wie Fleisch und Geist, ja, daß wir's ganz aussprechen, wie Himmel und Erde? Eines wenigstens haben die beiden Richtungen miteinander gemein, ihr Schicksal im Publikum: sie wurden und werden als rechte und schlechte Extreme beide heiß umstritten, von den einen in den siebenten Himmel erhoben, von den andern mit mitleidigem Lächeln abgetan, von den meisten nur äußerlich – als Kulturerscheinung, als geschlossenes System – geachtet. Aber Professor Dr. Martin Spahn sagt von der Benediktinerschule: «Übertrieben starr in ihren Absichten, kam sie in ihren Wirkungen dem allgemeinen Kunstwollen des Jahrhunderts dennoch oft erstaunlich nahe». («Jahresmappe» 1901 der «Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst».) Die gebundenste und die ungebundenste aller Kunstinnungen müssen also doch wohl irgend ein und dieselbe Tangente haben. Und die haben sie auch.

Wessen Auge nicht tief zu schauen vermag und dem Gange der Entwicklungen sich bisher verschlossen, dem müssen hier zwei große Bedenken aufsteigen. Einmal rühmt sich doch Beuron eine oder – sagen wir nur – *die* hieratische Kunst zu besitzen, eine heilige Kunst, die nur für das mystische Halbdunkel des Opferaltares arbeitet und den großen Markt flieht, die nur verstehen kann, wer nicht von dieser Welt ist, weil sie geistig ist durch und

durch und in ihrer Sprache das «plaudite, plaudite» nicht kennt. Und dann malen die Benediktiner, wo sie ganz sie selbst sein wollen, doch nur al fresco; in einer Gemäldesammlung werden sie nie im innersten Wesen zur Geltung kommen. So lange hat Beuron gezögert oder sich wenigstens nur schüchtern da oder dort mit einem und dem anderen Karton an öffentlichen Ausstellungen beteiligt. Warum gerade jetzt? und warum gerade hier? Ist vielleicht endlich der archimedische Punkt erschienen, das «Gib mir, wo ich stehe», um die Kunstwelt aus ihren alten Angeln zu werfen? Manche meinen, diese Zeit sei gekommen. Aber Beuron gibt sich keinen Illusionen hin: ein paar feine Köpfe werden sich seine Anschauungen zu eigen machen, im übrigen wird alles beim Alten bleiben. Hieratische Kunst war von jeher eine Kunst für auserlesene Geister, eine Sprache für Wissende, und wenn Kopf und Sylva schweigen, dann werden andere aufstehen und lachen. Aber man hat so dringend gebeten, und man hat darauf hingewiesen, daß man schon mit dem vieles von der Gesamtschönheit an sich tragenden klösterlichen Kunstgewerbe zufrieden sein wolle. So gab Beuron mit Rücksicht auf den rein religiösen Charakter dieser Sezessionsausstellung nach. Das hätte die schwäbische Erzabtei aber nicht tun können, wenn nicht eine gemeinsame Tangente die zwei äußersten Ringe der goldenen Kette der Kunst für eine Zeitlang in einander gefügt hätte.

Das aber ist die Tangente: wohl herrschte bisher in der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" viel, unendlich viel Zerfahrenheit und Ziellosigkeit, die sich im Kunstwerk selbst als unklare Stimmung zum Ausdruck brachte, wohl stach erst noch das kraftgenialische Burschentum hervor und leugnete mit der Nudität frank und frei die Erbsünde, wohl ging dadurch die Demut verloren, in deren Fußstapfen dann der Pantheismus, ja sogar der Gegensatz aller Kunst, der Atheismus, trat; allein mit diesen Schwächen waren gute Seiten verbunden. Dem berechtigten Kampfe gegen den akademischen Schematismus lag ein ehrliches Ringen nach Inhalt, nach Gedanke, nach Höhe zugrunde, das sich innerlich in der Vertiefung der Idee, äußerlich im Tasten nach der feinen Linie und in der Bewertung der vollen Farbe kundgab, lauter Momente, die dem Hieratischen eigen sind und somit für diese Ausstellung viel versprachen. In Form und Farbe hat übrigens die moderne christliche Kunst von Beuron weit mehr gelernt, um nicht zu sagen:

entlehnt, als z. B. die Vertreter der Münchener Vereinigung zugestehen wollen. Somit war es Christenpflicht, den Klopfenden aufzutun und den Bittenden Brot statt eines Steines zu reichen. Kritik hat die benediktinische Kunst weder zu hoffen noch zu fürchten, denn sie arbeitet ja für Gott, und keine menschliche Rücksicht wird sie von ihrem festen Ziele abdrängen. Es wird sich aber verlohnen, dieses Ziel einmal auseinanderzusetzen, was die nachfolgenden Zeilen tun sollen in den drei Fragen:

I. Was ist hieratische Kunst, und womit begründet sie ihre Existenz?

II. Was ergeben sich aus ihrem Zweck für Forderungen?

III. Ist sie damit lebenskräftig und zeitgemäß als ein wirkliches Plus der Gesamtkunst?

Von der Beantwortung der letzten dieser drei Fragen hängt das Schicksal der «Schola artistica Beuronensis» ab: ja und nein sind ihr Stehen oder Fallen; diese Frage selbst aber ergibt sich aus ihren beiden Vorgängerinnen. Ob das Zwingende ihrer Logik jedoch unserem hochgepriesenen Säkulum im vollen Umfange zum Verständnis kommt, das ist freilich eine andere Sache; die beiden Rüstkammern, aus denen sie sich wappnen, gelten manchem nurmehr als ein Museum für Gerümpel aus guter, alter Zeit, sie heißen Theologie und formale Ästhetik. –





I.

Was ist hieratische Kunst? Weit müssen wir zurückgreifen bis hinauf in die Wiegentage der Menschheit, wenn wir diesen uralten Begriff erörtern wollen; in die tiefsten Tiefen des Wesens der Kunst oder noch mehr ihrer Ausflußquellen muß unser Auge zu dringen suchen, um auf den Grund von Menschheit und Gottheit zu gelangen, wo beide in eine Relation treten, die schöpferisch ward und uns dieses Wesen der Kunst geschenkt hat. Da steht er, dieser uralte Begriff, dieser unbequeme eratische Block, diese große Sphinx, die mit ihren in ekstatischem Schauen weit geöffneten Augen prophetisch in die kommende Sonne schaut, heiter und unverwüstlich, mit göttlicher Zuversicht, weil sie ein Menschheitsbegriff, ein Menschenproblem ist und sich nicht zu kümmern braucht, um die paar lästernden Erdenwürmer, die um sie herum ihr ephemeres Werk treiben. Sie leugnen, weil sie leugnen müssen, wenn sie vor sich selbst Ruhe haben wollen, aber sie fürchten die Sphinx; Abd all atif hat es vor siebenhundert Jahren fast mit Schrecken ausgerufen: «Alles fürchtet die Zeit, die Zeit aber fürchtet die Pyramiden!» In den Tiefen der Begriffe wehen die Schauer der Gottheit, denn da sind wir dem sinnenden Geiste nahe, der über den Wassern schwebend ewige Schöpfergedanken in einen kleinen Kreis von Stoff und Zeit hineinsenken will. Doch bevor wir durch die Säulendämmerung von Karnak schreiten, durch diesen steingewordenen Wald von Begriffen, diesen Wald gigantischer Lotosblütenstengel, die eine halbverloschene Kunde von Anfang und Ende schattenhaft umzittert, lasset uns menschlich sein und den Lebenden, die nach des Dichters Ansicht recht haben, das erste Wort geben.

Es gibt ein französisches Wortspiel, abgegriffen wie ein kupfrig angelaufener Silbergroschen preußischen Angedenkens, das heißt: «Qui s'excuse,

s'accuse», und -- so leid es uns tut — das drängte sich uns von Jahr zu Jahr mehr auf bei der Lektüre der Begleitworte zu den Jahresmappen der «Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst». Zuletzt war es Dr. Felix Mader (1905), der — man weiß nicht, mit Recht oder Unrecht — den zufriedenen Ausspruch tat: «Die Versuche, das christliche Kunstschaffen auf gewisse Stildogmen, die mehr für doktrinäre Neigungen als für geschichtliche Schulung und Verständnis der lebendigen Entwicklung Zeugnis geben, festzulegen, dürfen glücklicherweise als überwunden betrachtet werden.» Sofern Mader das gedanken- und persönlichkeitslose Kopieren mit diesem «Festlegen» auf gewisse Stildogmen meint, wie es z. B. auf dem Gebiet archäologischer Gotik und Romanik in den Rheinlanden grassiert — das Münster von Bonn und die Kämpfe um die Ausmalung der Laacher Klosterkirche sind des Zeugen -- sofern hat er ohne Zweifel mehr als Recht, obwohl er zu Hauberrisser's Paulskirche (München), die doch auch «aus den Elementen einer vergangenen kunstgeschichtlichen Epoche schöpfte» — wenn auch «mit dem Stempel der Persönlichkeit» versehen — entschuldigend bemerkt: «So lange kein lebensfähiger Zeitstil sich entwickelt, müssen wir diesen Weg gehen.» Das eine aber fühlt Mader wohl, leider ohne tiefere Folgerungen zu ziehen, daß die modernen Errungenschaften nicht ohne weiteres sich auf «christliche Kunst» (um vorerst noch diesen verschwommenen Ausdruck zu gebrauchen) aufpfropfen lassen. Er meint: «Wie viel und unter welchen Voraussetzungen sie — die christliche Kunst — tatsächlich bei der profanen Kunst gewinnen kann, ist eine dunkle Frage. Der christliche Künstler schafft ja unter ganz anderen Bedingungen, und wir würden vielleicht eine große, für manche sehr heilsame Enttäuschung erleben, wenn wir etwa das koloristische Können und Wollen der Profankunst auf monumentale Werke übertragen sähen. Die christliche Kunst, die zumeist eben monumentale Kunst ist, wird also wohl ihre eigenen Wege gehen müssen, wird sich ihre Ausdrucksmittel für die künstlerischen Gedanken, die sie beseelen, selber suchen müssen.» Mit dieser Erkenntnis wollen wir uns erst einmal zufrieden geben, so unzureichend und oberflächlich sie auch noch ist, denn sie macht eine große Begriffsverwirrung — in der sie freilich selbst noch steckt — wieder gut, unter deren Druck die genannten Jahresmappen schwer gelitten haben. Ist's doch selbst der geniale Joseph Popp, der im Eifer *seines* Zielstrebens das Distinguieren vergessen

hat und in eine Seiten- und Sackgasse geraten ist. Zu der Antwort auf unsere Frage nach hieratischer Kunst kommen wir offenbar erst durch die Vorhalle einer andern Frage, nämlich der: Welches ist der Zweck der -- sagen wir's mal genauer -- religiösen Kunst? Alle diese Begleitwortschreiber — Staudhamer, Mader, Bach, Popp — sagen, was der letztgenannte kurz und knapp mit dem Ausdrucke «christliche Gegenwartskunst» meint, nämlich «dem heutigen Geschlecht die hl. Geschichte in der heutigen Kunstsprache zu vermitteln» (1903). Dabei verlangt er einen «Stil als lebendigen, individuellen Kunstausdruck einer bestimmten Zeit und ihrer Kultur»; seine Forderung ist daher konsequenterweise ein «katholischer Uhde». Fugel schien ihm einmal auf diesem Wege gewesen. Damit ist nur geistvoller ausgedrückt, was Staudhamer will: «Unsere Heiligengestalten müssen ausseheu und sich bewegen, wie wir es uns vorstellen, gemäß unserer eigenen Kenntnis der heiligen Schrift und Heiligengeschichte, gemäß der uns eigentümlichen Auffassung von Religion und ihrer Betätigung.»

Das ist ethisch und somit subjektiv und hat natürlich für sein Teil volle Berechtigung. So hätte also im tiefsten Grunde die Kunst einen paränetischen Zweck, wie es einst bei den Armenbibeln -- man denke an die alten Wandmalereien des Kreuzganges von Emaus-Prag — der Fall war, und wie es bis heute in den Totentänzen vermeint ist. Aber hat die Kunst einzig «die Aufgabe, an der Wiederherstellung, der Erbauung und Heiligung der Menschheit mitzuarbeiten», wie Professor Joseph Bach behauptet (1898)? Nein und abermals nein! Wir sehen in dieser Frage deutlich wieder einmal den Wert oder Unwert einer richtigen oder falschen Theologie, als Beweis, wie sehr sie die Hüterin aller Begriffswissenschaften ist: diese Kunsttheorie ist nur ein Ausfluß der falschen modernen Auffassung der Religion. Die Offenbarung ist in erster Linie von Gott aus zu betrachten, ist vor allem eine Tatsache, ein Werk der ewig unwandelbaren Dreifaltigkeit zur ureigensten Glorie, ist also objektiv. Nicht mit der Sitte in erster Linie — obwohl natürlich auch mit ihr, aber erst später — sondern mit dem Sein, nicht mit der Güte, sondern mit der Wahrheit hat an erster Stelle die Äußerung der Schönheit, die Kunst, einen Konnex. Seltsam, daß diese naheliegende Wahrheit sich dem geistreichen Bach verschloß, trotzdem er doch den bekannten Satz Dürers aus seinem Briefe an Spalatin zitiert, daß ihm an der

christlichen *Wahrheit* mehr liege, «denn an allem Reichtum und Gewalt dieser Welt». Darum war's ja, daß der erste Jünger der Schönheit auf deutschem Boden, derselbe, der am Ende seines Lebens gestand: «Ja, was die Schönheit *ist,* das weiß ich nit,» im Paradiese, im Zustande der Sündelosigkeit und Erstlingsreinheit einen Kanon, ein allzeit giltiges Maß des Existierenden suchte. Mit seiner Proportionslehre ging er dem Ursprung zu, denn, was die Schönheit *soll,* das wenigstens war ihm in einem tiefgedanklichen Kunstschaffen aufgegangen. Nein, nicht erbauen und bessermachen ist erster Zweck der Schönheitsäußerung, sondern fern von aller engen Zwecklichkeit soll sie wie die Weisheit vor Gott sein «ludens», ein Mikrokosmus des menschlichen Geistes dem zur Ehre und zur Anbetung, der eben diesen Geist als erstes in den Makrokosmus, in das unendliche Gebiet wechselnder Schönheit hineingesetzt hat. Der Mensch ist unter dem Stempel der Dreifaltigkeit nach dem Ebenbilde des Schöpfers geschaffen als Gottes «manicipium», und so schafft er denn in Gott und für Gott, in der Auswirkung himmlischer Kräfte. Das ist das theologische l'art pour l'art, die einzig richtige und von des Gedankens Blässe nicht angekränkelte Auslegung, die eben heißt «l'art pour Dieu». Um das gleich hier festzustellen: eine solche Kunst kann nur reine, begrifflich reinste Kunst sein, denn sie ist nur sie, rückhaltlos und selbstlos, ohne Nebenabsichten, einzig versunken in den Urquell aller sinnlichen und geistigen Schönheit, für sie zugleich Ursprung und Zweck.

Diese Ausführung deckt sich so ziemlich mit einer anderen, die der Schreiber dieser Zeilen in einem Essai «Vom vornehmen Geiste» («Gottesminne» 1904. Seite 282 ff.) veröffentlicht hat, und die hier noch einmal einen Platz finden soll.

«Zwei Standpunkte kann der religiöse Maler in der Schilderung der zwischen Natur und Übernatur stehenden Heiligkeit bei Christus und seinen Jüngern im Leben der Kirche einnehmen. Die Heiligen können in ihrem historischen Dasein erfaßt werden, das ihnen die Stufenleiter zum Himmel war, daß der überirdische Schein sich nur leise auf echt menschliches Sein und Leiden senkt. Oder aber – und das ist die theologisch tiefe Erfassung – es werden die Heiligen am Ziele ihrer Wanderung, von ihrem Prinzip aus und als Glieder im mystischen Opferleibe Christi erfaßt, und dann wird das Natürliche zum Symbol für eine Sprache, die nicht von dieser Welt ist.

Vornehm sind auch Busch und Fugel, gewiß, in jeder Beziehung, ihr Schaffen ist segenbringend und vollauf berechtigt, aber *die* Kunst, die als priesterliche, wie die der Katakomben, um den Altar steht, wird ohne Zweifel nie eines niedrigen Standpunktes bezichtigt werden können. Jene erste Richtung ist die lyrische, die mehr subjektive, die Kunst des ausgehenden Mittelalters, die religiöse Kunst des *privaten* Gebetes, aber diese zweite ist die objektiv-epische und gedankliche Kunst, die Kunst der kirchlichen Solidarität, die Kunst des göttlichen Dienstes im *Chorgebete*. Darum hat ein Werk von Fugel oder Busch als erstes Merkmal die zarte Innigkeit des Gemütes, ein Werk von Lenz, Wueger, Steiner oder Krebs aber gleich den hieratischen Skulpturen der Babylonier oder Ägypter das fast unnahbar Erhabene der mystischen Wolke des Allerheiligsten. So kam Lenz zu seinem viel beschrieenen «Kanon»; zeichnet er den Menschen, nachdem er in Christo die Welt überwunden und durch das Leben der Buße mit dem Blute des Erlösers über die Erbsünde hinausgelangt ist, so muß er das Schönheitsideal des fleckenlosen Paradieses zu erneuern suchen.»

Ein interessantes Beweisbeispiel für diese Unterscheidung bietet das Museum von Solothurn mit zwei im Hauptsaal als Pendants behandelten Madonnenbildern. Das eine ist die «Madonna in den Erdbeeren» aus der alten oberrheinischen Schule von 1420, das andere die sogenannte «Madonna von Solothurn», gemalt von Hans Holbein dem Jüngeren um das Jahr 1522. Diese stellt eine echte deutsche, volle, gesetzte Mutter dar in der thronenden Würde der alles vermögenden Hausfrau, jene aber eine schlanke, geistige Jungfrau-Mutter mit dem zarten Typus der rheinischen Mädchen, aufgefaßt als die unversehrte Königin der Rosen. Welches von beiden Bildern das kirchlichere ist, leuchtet ein; Holbeins Bild entlockt durch seine glänzende Technik laute Rufe der Bewunderung, vor der «Madonna in den Erdbeeren» aber falten sich still die Hände zu einem innigen «Ave Maria», denn was uns hier entgegenschimmert ist wahrhaft «gratia plena» wie jene wundersame Gottesmutter auf den beiden Zeitbloem'schen Altartafeln zu Bingen bei Sigmaringen. Als voll und ganz hieratisch können allerdings die Werke des ausgehenden deutschen Mittelalters, die Stephan Lochner, Meister Wilhelm, van der Weyden, Memlinc, Schongauer und wie sie alle heißen, nicht bezeichnet werden, sie sind noch immer zu subjektiv, zu lyrisch dazu.

Aber da haben wir unserer Erörterung vorgegriffen. Die Darlegungen der Kunstphilosophen, von denen für das Kunstschaffen der christlichen Künstler unserer Tage die Parole ausgegeben werden soll, leiden also unter dem Mangel an Unterscheidung. Wir brauchen die Skala nur aufzustellen, um durch die gegenseitige Abstufung die betreffenden Begriffe klarzulegen; hier ist sie: geistlich, religiös, christlich, kirchlich, hieratisch. Wenn wir diese Stufenleiter rückwärts — und das ist hier aufwärts — gehen, so kommt uns das vor, wie wenn wir die ganze Entwicklung der Stilarten durchglitten: Renaissance, Gotik, Romanik, Antike und von den dorischen und jonischen Tempeln hinweg durch die Pylone zu Luksor in die Grabkammern der Pharaonen des alten Reiches am Nil. Diese Grabkammern waren für die Ewigkeit verschlossen; sind es feuchte, düstere Gewölbe? Man müßte das meinen, aber siehe da, als das profane Auge der modernen Wissenschaft, der auch die Tausende von Jahren nicht heilig sind, in ihre Tiefen drang, da schimmerte ihm eine wundersame Farbenpracht entgegen. Was hatte diese für einen Zweck? Nur den einen: sie galt dem großen Osiris und den Dahingeschiedenen. Weist außer Beuron und dem Berge Athos irgend eine Kunstrichtung heute noch etwas von dieser selbstlosen Gottesdienstlichkeit auf? Man nennt mir Japan. Ganz recht, auf den Landschaften eines Hokusai mit seiner rührenden Liebe zum Fuji, ruht ein großes Stück religiöser Stimmung und selbstloser Hingabe, der Rest einer großen Hieratik; aber was bei den Ägyptern Glaube und Zuversicht an eine Auferstehung war, das ist hier zur zweifelnden Sehnsucht, zur wilden, oft schmerzdurchringten Sehnsucht des Pantheismus geworden, dem auf sein ewiges Fragen nur ein Echo, aber keine Antwort herwiederkommt, und der darum aus seiner elegischen Stimmung plötzlich in ausgelassene Lustigkeit, in den Galgenhumor grauenhafter Verzweiflung umschlägt und, indem er in den Staub zieht, was lange heilig war, die Göttergestalten des Landes, die persönlichen Verdichtungen urältester Menschheitstraditionen, hinabsinkt zum allerödesten Atheismus. Es liegt etwas schmerzlich ergreifendes in diesem verlorenen Rest einer hieratischen Kunst.

Wir sprachen vom Berge Athos. Dort in der Mönchsprovinz mit ihren neunhundertfünfunddreißig Heiligtümern, im Eldorado der beschaulich anbetenden Schönheit, wird der kostbare Kodex verwahrt, das «Handbuch der

Malerei» (aus dem Griech. übers. und herausgegeben v. Dr. Godeh. Schäfer. Trier 1855), das uns Höhe und Zerfall, Chancen und Gefahren der Athoskunst und der hieratischen Kunst überhaupt darlegt. Wir müssen uns im nächsten Abschnitt noch mit diesem Handbuch befassen; hier wollen wir nur einmal das wichtige «Gebet» hersetzen, das der Priester über den angehenden Kunstjünger sprechen soll. Es zeigt uns, wie ganz anders in großen Zeiten der Zweck der Kunst gedacht war, und lautet: «Herr Jesus, unser unbeschränkter Gott, der du in der Natur der Gottheit bist und zuletzt für das Heil der Menschen aus der Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf unbegreifliche Weise Fleisch angenommen und dich gewürdigt hast, dich umschreiben zu lassen, der du die Züge deines unbefleckten Antlitzes sowohl auf den heiligen Schleier abgedrückt, als auch durch denselben die Krankheit des Fürsten Abgar [der laut einer Legende von Edessa aus an Christus um Heilung geschrieben und von diesem sein Bild in ein Stück Tuch gedrückt erhalten haben soll] geheilt und seine Seele erleuchtet hast zur Erkenntnis deiner, unseres wahren Gottes, der du durch deinen heiligen Geist deinen heiligen Apostel und Evangelisten Lukas erleuchtet hast, daß er die Schönheit deiner reinsten Mutter malen konnte, wie sie dich als kleines Kind in den Armen hält und das: «die Gnade dessen, der von mir geboren ward, ist mit ihnen durch mich», spricht, du göttlicher Herr von allem, was da ist, erleuchte und erhalte meine Seele, das Herz und den Geist deines Dieners N. N., führe seine Hand, daß er würdig und vollkommen dein Bild, das deiner allerreinsten Mutter und aller Heiligen zeichnen könne, zu deinem Ruhme und zur Verherrlichung und Zierde deiner hl. Kirche, zur Nachlassung der Sünden derer, welche dieselben verehren, und welche dieselben mit Ehrfurcht begrüßen und auf deren Urbild die Ehre übertragen. Erlöse ihn von aller teuflischen Versuchung, welche deinen Geboten entgegen ist, durch die Fürbitte deiner heiligsten Mutter, des berühmten Apostels und Evangelisten Lukas und aller Heiligen. Amen.» —

Im Begriff des Hieratischen liegt also vor allem die *Gottesdienstlichkeit,* das Latreutische und Eucharistische, das dem Werke seiner Kunst eine theologische Selbständigkeit verleiht und damit einen gleichsam sakramentalen Charakter. Ist es nicht wie ein Hauch aus dem Bundeszelte oder ein Schauer aus dem salomonischen Tempel, der uns anweht, wenn wir in dem erwähnten

«Handbuche» weiter die Mahnung lesen: «Arbeite dein Werk nicht einfältig und in den Tag hinein, sondern mit der Furcht Gottes und mit Frömmigkeit als Gotteswerk. Ehe du also eine Abzeichnung auf einer Mauer oder einem Gemälde vornimmst, gib wohl acht, daß du den Urtypus mit einem sehr reinen Schwamme wohl waschest, um allen Schmutz wegzunehmen. Denn, wenn du es nicht gleich wäschst, so bleibt der Schmutz darauf kleben, und er wird später nicht mehr weggehen, und so verfällst du der Anklage der Gottlosigkeit und wirst für einen Verächter der Bilder angesehen werden.» «Durch die unzähligen Wunder», meint Dionysius von Fourna-Agrapha, der Verfasser des «Handbuches», weiter, «welche die heiligen Bilder des Herrn, der Mutter Gottes und der anderen Heiligen gewirkt haben und noch wirken, wird bewiesen, daß diese Kunst der Malerei angenehm vor Gott und gerne von ihm gesehen ist».

Der Opferaltar ist der Mittelpunkt des Gotteshauses, um seinetwillen ward es gebaut und geschmückt; Blumen duften und welken dort zu Gottes Ehre, und der Gesang gilt dem Ohre des Herrn mehr als dem der Menschen. So ist es auch mit der Kunst, und daher kann eine Konfession ohne Opfer auch keine hieratische Kunst, sondern nur ethisch zielende Künste ihr eigen nennen. Da steht der Priester in Gewändern typischer Bedeutung uralten Ursprungs beim heiligsten Werke, seine Zeremonien, seine Bewegungen kommen in der modernen Gestensprache nicht mehr vor — und nun wollt ihr das Gotteshaus dem jeweils kurzen Geschmack einer ephemeren Anschauung überliefern? Damit reißt ihr Ursache und Wirkung auseinander, damit spaltet ihr die eine große Kunst in viele Künste. Denn die hieratische Kunst ist umfassend: Malerei, Bildnerei und Architektur sind in ihr eines. Die Ausscheidung für Gott gibt nun der Kunst das *Geheimnisvolle*, denn sie ist ganz und gar unirdisch und jenseitig. So steht sie weit weg von den Zufallserscheinungen des Tages, weit, unendlich weit von den Realismen, denn sie muß durch die Schale zum Kern, durch die Erscheinung zum Gedanken, zur Idee durchdringen, und so wird sie *typisch*. Sie stellt keine Einzelheiten dar, sondern eingekleidete Begriffe. Wie daher die Kirche zu ihrer Anbetung eine eigene Sprache — eine sonst erloschene Sprache — zu der ihrigen gemacht hat, so führt auch die hieratische Kunst ein eigenes, mystisches Alphabet der Symbolik. Nur dem Wissenden, dem Eingeweihten,

dem Adepten greift sie daher voll und ganz an's Herz, wenn sie auch gerade durch die gewisse Gegensätzlichkeit von Darstellung und Dargestelltem, vom Einfach-sinnlichen und Hoch-geistigen an sich trägt, was der hl. Augustinus von den Psalmen als primos, secundos und tertios haustus rühmt. Die Sprache der Kirche und ihrer Kunst bietet für die Kleinen Milch und für die Großen Brot, es geht ihr wie dem Volksliede, der Rede des Volkes, von der Görres sagt: «Dem inneren Sinn ist ihr Verständnis gegeben.» Sinnlich ist jede Kunst, oder vielmehr sinnfällig, denn sie muß vermittelst der Sinne zu wirken suchen; aber die Hieratik ist nur sinnlich in ihrer äußersten Form, mehr sinnig als sinnlich. Daß die Arno Holz'sche Formel von der Kunst, die sich bestrebt, Natur zu sein, falsch ist, hat man längst herausgefunden, aber man hat die letzten Konsequenzen nicht gezogen. Und diese müssen sich am meisten bei der hieratischen Kunst zeigen. Von der Natur geht die Kunst wohl aus, aber nur, um sich sofort zu ihr in einen Gegensatz zu stellen. An die innerlich leblose Natur tritt der Menschengeist heran und legt seinen Sinn hinein; er vergeistigt sie, wie die naiven Naturvölker die wirkenden Kräfte in Feld und Wald vermenschlicht haben, um aus ihnen Göttergestalten zu schaffen. Diese Vergeistigung ist aber nichts anderes als *Stil.* Stil muß ein Werk haben, wenn es ein Kunstwerk sein soll, und darum ruft auch nach Stil, wer es immer ernst meint mit dem geistigen Schaffen unserer Tage. Welches ist nun der Stil des Hieratischen? Wenn seine Darstellung latreutisch, anbetend sein muß, dann ist sein Stil nichts anderes als der Zustand des höchsten Gebetes, der theologischen Anschauung, der reinen Verzückung. Doch davon später. Hier nur noch das eine: Wo die Alten das unsichtbare Ornament aus dem Inneren eines Gefäßes, etwa einer im Profil gestellten Schale so nach oben projizierten, daß es den Eindruck eines stilisierten Blumenstraußes annahm, haben sie das getan aus Mangel an perspektivischem Gefühl? Gewiß nicht; denn mochte ihnen auch die mathematische Verschiebung der Luftlinie nicht in dem Maße zum Bewußtsein gekommen sein, das eine wenigstens wußten sie jedenfalls ebenso genau wie wir, daß was durch einen Gegenstand verdeckt ist, eben nicht gesehen werden kann. Der Grund dieses echt idealistischen Vorgehens liegt tiefer, er liegt in der *Geistigkeit* der alten Kunst begründet. Es soll die Schale ihrer ganzen Idee, vor allem ihrer geistigen Gliederung nach dem Verständnis nahe

gebracht werden, und so wird aus einer toten Einzelsache ein durch den Menschengeist belebtes Wesen. Das innere Weben des Begriffes drängt nach oben.

Die Lebendigkeit, oder sagen wir besser, die Lebhaftigkeit der Gotik stammt aus ganz anderer Art; sie ist nicht begrifflich, sondern lyrisch. Da strebt alles nach oben in Zinken und Zacken, jede Faser lebt, jeder Stein spricht. Alle Flächen sind durchbrochen, alle Linien sind zierlich mit Aufsatzstücken beklebt. Schwibbögen leiten die Kräfte drückender Lasten dahin und dorthin, und im verschlungenen Gewirr der Maßwerke, Wimperge, Fialen und Krabben haben wir den Eindruck eines trotz allen Maßes maßlosen Sichauslebens, eines Individualismus sondergleichen. Das ist ein Rufen und Winken und nach-oben-zeigen in diesem Wald von Stein, keine Anbetung selbst mehr, sondern eine Aufforderung, ein «Sursum corda». Ein solches Spiel der Phantasie, solche Sprünge des Geistes zur Ehre Gottes können nicht anders als herzerquickend und naiv wirken, wie etwa jene seltsamen Weihnachtsbilder mit den tanzenden Bauern an der Wiege des Herrn, wie etwa ein Mysterium vom Schlage des Kasseler Weihnachtsspieles, allein das höchste, hieratische Kunst, ist das nicht. Wie das beim Subjektivismus nicht anders sein kann, kommen außer der reinen Gottesverehrung noch eine Reihe anderer Momente mit in's Spiel, vor allem die nationale Idee. Aus diesem drängenden Subjektivismus heraus, der im Protestantismus seine Spitze fand, entwickelte sich der neue Kunstbegriff, der das äußere Sein und Scheinen festgehalten wissen will und dabei ganz vergißt, daß nun einmal bei uns unvollkommenen Erdenpilgern der Höhestand der Form den Tiefstand des Inhaltes mit sich bringt. Phidias und Praxiteles sind da ein altbekanntes Beispiel: hat dieser zwar der Natur so jedes Geheimnis abgelauscht, daß er des Fleisches Weichheit dem härtesten Mineral zu verleihen vermochte, so war sein Streben doch ein Rückschritt von Phidias, von dem er ausgegangen war. Äußere Bewegung des Leibeslebens und inneres Leben des Geistes sind nicht dasselbe, und über der Stimmung steht der Gedanke. An den Eros- und Ganymedesgestalten berauschten sich die schönheitstrunkenen Griechen, am meisten die Knabenschänder, für die Praxiteles monatelang an einer Bauchfalte arbeitete. Der «barberinische Faun» in der Münchener Glyptothek lebt und atmet, aber für wen? Ausgegossen in seiner Zügellosigkeit liegt

er da, willenlos preisgegeben. Nicht weit davon steht der «Apollo» aus der Schule des Phidias, der auch früher das Epitheton «barberinisch» trug; aber wie ganz anders benimmt er sich: hochaufgerichtet im faltigen Gewande der pythischen Spiele, mit Leier und Plektrum, steht er da, nach außen ruhig, innen aber voll von Liedern heiligen Maßes und göttlichen Sinnes. Das Hieratische – ob auch oft voll orgiastischer Schauer – ist nicht dionysisch, nicht trunken wirbelnde Musik, sondern apollinisch, feingesetzte Architektur. Tiefe eignet seinem Wesen, jene Tiefe, die auf des Kroniden Stirne thront, wenn er die Wolken sammelt über den Menschenkindern. Phidias hatte ihn geschaut, Praxiteles suchte menschliche Modelle.

Suchen wir aber einmal eine Anwendung aus dem Kunstbestande der neuesten Zeit. Da haben wir Achtermann's Pietà im Dome zu Münster. Welches ist ihre Wirkung beim Beschauer? Zunächst Bewunderung dieses feingemeißelten Aktes und dann Mitleid mit dem tragischen Ende dieses Heroen, der für seine Sache starb, dieses edlen, schönen Menschen im Schoße seiner Mutter, deren Tragik uns doppelt ergreift. Weiter nichts? nein, rein künstlerisch weiter nichts. Hier eine andere Pietà, sie ist gemalt im Gotteshause von St. Gabriel in Prag. Sylva hat sich vor diesem Bilde entsetzt, es sagte ihm nichts. Wirklich? Armer Sylva, wie flach muß dein Gefühl sein, daß dich dieses Riesenwerk nicht in die zitternden Knie warf. Mehr zu stilisieren dürfte kaum mehr möglich sein, herb sind des Meisterwerkes Form und Farben, aber das, was da liegt in weißem Linnen, das ist Gott, der sich für uns geopfert hat und sein Opfer täglich eucharistisch erneuert, und der Anblick dieser Königin-Mutter, mit der Last des ganzen Menschenfalles als Krone auf dem Haupte, drängt das einzig wahre «Bitte für uns» auf die bebende Lippe. Pater Desiderius Lenz zeigt Größe in jedem Werke seiner Hand, aber in dieser Pietà offenbart er die Wucht des visionären Genies. Achtermanns Gruppe lebt, diese hier ist die verkörperte Erlösungsgeschichte.

Und nun verlangt man gar nach einem «katholischen Uhde»; ja, kann denn ein Rationalist katholisch sein? In diesen dämmerigen Stimmungen webt und lebt der Zweifel, jenes gottfremde Ringen und Leugnen, das uns Rembrandt, der Vater der Moderne, gebracht hat. Wo diese Stimmung mild zur Geltung kommt wie etwa in des Uhdeschülers Walter Firle «Vergib uns

unsere Schuld» (Köln, Richartz-Wallraff), in rein menschlichen Seelenvorgängen, da wollen wir sie noch gelten lassen, aber im Heiligtum, wo der Glaube wohnt und mit dem Glauben die unentwegte Ruhe, das ekstatische Sinken in Abrahams Schoß, was soll der Zweifel und die Unruhe und das bewegte Leben? Sie mögen draußen an der Schwelle stehen bleiben; hier tritt nur ein, wer mit Petrus ausruft: «Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes!»

In dieser feierlichen Gottesruhe, in diesem Geheimnis inneren Waltens des Geistes liegt also die *Typik*, eines der wesentlichsten Merkmale der hieratischen Kunst. Alle diese Heiligen, die da aus dem Golde oder aus den dunklen Erdfarben der Kirchenwände herableuchten, die in Christi Blut getauften Auserwählten, die dem Lamme folgen, wohin es geht, und ein Lied singen, das niemand sonst singen kann, alle diese Heiligen sind hier zu Adamiden geworden: über Erbsünde und Fluch sind sie hinausgelangt zu den Wonnen des Paradieses, von dessen Bewohnern der Heiland zu den sinnlichen Pharisäern gesagt hat «neque nubent, neque nubentur». Als exemplarische Urmenschen stehen sie vor uns, als begriffliche Protoplasten einer wundersamen Auserwählung. Und diese innere Größe, die typische Geistigkeit diktiert die Gesetze von Farbe und Form. Doch davon später. Aus ihr ergeben sich dann alle jene Eigenschaften und Begleiterscheinungen, die gerade Beurons Kunst so groß machen: das Monumentale, das Architektonische, das Zyklische, auf einen bewußten Gedanken Hinzielende, das Erhaben-mystische, ganz und gar Unirdische und schließlich – ungewollt – das Paränetische, Prophetisch-visionäre.

Zu all diesem kommt aber bei der Beuroner Malerschule noch ein schwerwiegendes, spezifisches Moment hinzu, das *Monastisch-Benediktinische*.

Und zwar äußerlich und innerlich: äußerlich insofern, als die Mönche des beschaulichen Ordens in hervorragendem Maße all jenen Forderungen des hieratischen Stils gerecht zu werden vermögen, und innerlich dadurch, daß es dem Kunstschaffen der Schola artistica ein ganz besonderes, eigeneigentümliches Gepräge verleiht, das sie eben von den alten Ägyptern wie von den neuen Athosgriechen unterscheidet und ihre persönliche Note abgibt.

Wenn ich mich einmal rühmen darf einer Sache, an der ich ohne mein Verdienst und ohne mein Zutun teilnehme, so will ich einmal sagen, was

der Beuroner Kongregation diese geistige Macht vermittelt, die sich draußen so viele nicht zu erklären vermögen. Sie repräsentiert eine bis in die kleinsten Lebensfasern sich erstreckende Kultur: ihr Gesang (der gregorianische Choral in eigener Ausbildung), ihre Kunst und ihr Leben sind eins – sie zielen alle auf den einen Gottesdienst. Bischof Keppler frägt, wie diese monastische Kunst es wagen dürfe, die Klausur zu überschreiten und sich andern aufzudrängen? Ganz einfach: was der hl. Patriarch des Abendlandes gründen wollte, war nichts anderes als eine «schola dominici servitii», seine Jünger sollten nur gute Christen werden. Und der Geist des Vaters ist's, der die Söhne groß macht: die discretio, das weise *Mass,* das die gesamte benediktinische Lebenshaltung als *Aszese* beherrscht. Darum waren von jeher die schwarzen Mönche Männer des feinen Geschmackes, und der zeigt sich eben bei der Beuroner Kunstschule in der Regelung der passenden Verhältniszahlen und in der symphonischen Besetzung der Farben. So wie bei den vorbildlichen Ägyptern die Kunst wie eine zarte Lotosblüte aus dem Schafte des national-religiösen Lebens ohne jede Beeinflussung von außen her aufblühte, alles gebend, nichts empfangend, so erklärt sich auch die Beuroner Kunst trotz der ägyptischen Anregung und trotz des Studiums von Giotto und Fiesole ganz allein aus sich selber. Wer dieser Kunst Nachahmung oder gar Eklektizismus vorwirft, hat kein Auge für die feinen Differenzierungen persönlicher Noten. So haben also die Beuroner Künstler mehr noch als die Maler der Katakomben einen hieratischen Stil geschaffen – einen Stil, den wir ruhig für jetzt und alle Zukunft *den* hieratischen Stil nennen dürfen – nicht weil sie in erster Linie auf moralischem Gebiete anregend wirken, sondern weil sie fern von dem beobachtenden Auge der Welt, sich ganz der Beschaulichkeit des offiziellen Gebetes hingeben, jenem Gebete, das die Quelle aller Hieratik sein muß, den Hymnen des hl. Geistes, die von der goldenen Harfe Davids im Parallelismus der Glieder rauschten, den Psalmen. Ihre Kunst ist Verwirklichung ihrer Devise, und die lautet: «Ut in omnibus glorificetur Deus!»





II.

Von den sechs Künstlern, welche je mit einem Bilde die Abschlußwand des Hauptsaales im Wiener Sezessionsgebäude schmücken, ist einer ein Schüler des Beuroner Altmeisters, P. Willibrord Verkade, und zwar gerade aus der letzten Zeit, wo P. Desiderius Lenz so recht nach seines Herzens Lust auf Montecassino in Relief und Mosaik seine Gedanken folgerecht zu verwirklichen in den Stand gesetzt ist. Was er malt ist eine richtige Beuroner Idee, nicht ein volles Muster hieratischer Kunst, denn es ist eine Predigt. Zeit und Ort zwangen dazu. Aber es ist eine feine Künstlerpredigt. Das Bild stellt die beiden weiblichen Urtypen nebeneinander: Eva, die dem Menschengeschlechte die Sünde gebracht hat, und Maria, die unbefleckt Empfangene, aus der ein Erlöser der Welt hervorgehen soll. Der Augenblick wählt sich ganz von selbst: es ist der des Protoevangeliums im Paradiese. Das «Ewig-weibliche» ward zum Mittel- und Angelpunkte der gesamten Kunst. Eva im Falle lautet das ewig variierte Thema der im Sexualismus verstrickten Schönheitswelt. Diesem seichten und sinnlichen Prinzip irdischer Weichlichkeit steht nun das christliche Vorbild der Schönheit, Maria, als Prototyp aller Anmut und Würde gegenüber. Welches das höhere von beiden ist, das weiß auch die mondänste Richtung, allein der Geist ist willig, das Fleisch ist schwach. Um so stärker wirkt nun in *diesen* Hallen auf einmal die Darstellung des hieratischen Schönheitsprinzipes. Maria steht da mit gefalteten Händen. Diese Predigt ist deutlich, aber sie gilt auch der «Schola artistica Beuronensis», denn da, wo sie auf einmal des Lebens lauten Markt, eigentlich eine Kunstbörse, betritt, da muß sie ihres Sinnes sich mit tieferer Eindringlichkeit bewußt werden; sie muß sich von neuem einmal wieder vorhalten, welche Forderungen sich aus dem Zwecke der hieratischen Kunst ergeben.

Wo eine Berührung mit der Welt in Frage steht, da lautet die erste, strengste Forderung: *Naivität, Keuschheit, Jungfräulichkeit.* Die Kunst für Gott, für Gott allein. Im Tempel schweigen irdische Wünsche leicht, aber da draußen? Daher heißt es doppelt an sich halten, *Masshalten, Aszese.* Aszese in der Kunst scheint manchem ein absoluter Unsinn, ein Fabelwesen wie schwarzer Schnee. Aber nur, weil die wenigsten eigentlich wissen, was Aszese ist. Sie besteht nicht in körperlichen und geistigen Abtötungen strenger Art, in Geißelungen und Kasteiungen, sondern im feinen Maße des Lebens, in der Regelung des inneren und äußeren Menschen mit wohlgesetztem Ausgleich der beiderseitigen Interessen. Daß dazu Charakter not tut, kann jeder an sich selbst erproben, und so ist diese Aszese in der Beuroner hieratischen Kunst gleichbedeutend mit dem Charakter, den Bischof Keppler in seiner berühmten Stuttgarter Rede fordert. Eine Einschränkung der für die hieratische Kunst berechtigten Schönheit bringt sie nicht mit sich. Aber sie unterbindet den jubelnden, stürmischen Ausdruck derselben, sie drängt sie mehr ins Innere zurück, so daß man fast sagen könnte «omnis gloria eius ab intus»; die Schönheit verrät gleichsam «in fimbriis» ihren inneren Reichtum. Wie schon gesagt, ist eben die hieratische Kunst apollinisch, nicht dionysisch. Ruhe, unentwegte Ruhe ist die Folge dieser Aszese, und es kommt im Vorhofe des Himmels schon wie ein Stück der «beata sessio», der Seligkeit des himmlischen Thronens über uns.

Worin aber liegt der nächste Grund dieses An-sich-haltens? Im *Umfassenden* des Hieratischen, das auf der *Vorbildlichkeit* beruht. Das Gotteshaus ist ein Vorhof des Himmels, das Atrium aller Schönheit, der Himmel auf Erden. Um nun den göttlichen Kosmos abzuschildern, um den unendlichen geistigen Makrokosmus in einem irdischen Mikrokosmus festzuhalten, muß die Kirche alle Sinnestätigkeiten in den Bereich ihrer Ansprüche ziehen. Was da fern von den Straßen des gemeinen Lebens sich über uns wölbt und uns wie mit seligen Mutterarmen von oben her umfängt, das muß den ganzen Menschen packen, *so* darf ihm kein anderes Haus Vaterhaus sein. Architektur, Plastik, Malerei, Poesie, Musik, rhythmische Bewegung, wallende Düfte, alles wirkt in gleichem Maße mit, aber so, daß nirgends Dualismen entstehen, sondern daß sich diese sieben Strahlen des Regenbogens zu einem Sonnenlichte treffen. Die Sonne dieser himmlischen Schönheitswelt ist Christus,

das ewige Wort, die Offenbarung des Vaters, der höhere Adam, die fleischgewordene Wahrheit, Schönheit und Güte.

Deshalb – und nicht infolge einer bloßen Jenseitigkeit -- ist die hieratische Kunst metaphysisch, ist sie eine *wesentliche* Kunst. Sie besteht nicht aus Teilen, die sich mosaikartig zu einem mehr oder weniger durch eine gemeinsame Überstimmung und Verstreichung der Übergänge einheitlichen Konglomerat zusammenfügen. Das hieratische Kunstwerk wächst wie eine Pflanze. Man rühmt an Cornelius – besonders Hermann Riegel (Hannover 1870) – die Eurythmie seiner Raumverteilung in Architektur und Malerei und hält nach dieser Beziehung hin die Münchener Glyptothek für mustergiltig. Das muß zugegeben werden, daß der große Nazarener seine Aufgabe besser als seine Vorgänger gelöst hat, daß er sie sogar gut gemacht hat und so für Raumeinteilung bahnbrechend gewirkt hat. Aber nur in gewissem Sinn, denn man mag noch so sehr auf das *geistige* Band seiner Bezüglichkeiten hinweisen, *dieses* geistige Band ist – in Betracht des *Wesens* der Kunst – ein rein äußerliches, da es im Stoff, im Dargestellten und in der Darstellung, sich gründet. Die Verteilung der Anteile der Schwesterkünste selbst, die Raumordnung, fällt dem Augenmaße anheim, nicht dem inneren Sinn. Freilich müssen wir auch betonen, daß wir es hier mit Sälen zu tun haben. Die hieratische Kunst macht das anders, sie weist jeder Einzelkunst den ihr wesenhaften Teil zu, so daß von einer Raumverteilung eigentlich gar nicht mehr gesprochen werden kann.

Die hieratische Kunst kennt im Grunde genommen nur *ein* Werk, ein Gesamtwerk: den ausgestatteten kirchlichen Bau, das Heiligtum. Irgend eine Plastik oder ein Gemälde, aus dem Großen herausgerissen, steht zwecklos, beziehungslos, förmlich nackt vor unseren Augen. Deshalb war das Verfahren der Kritiker des Beuroner Schaffens ein ebenso verfehltes wie billiges. Wo Beuron al tavola malt, macht es Konzessionen und geht tatsächlich auf's Eis, denn nur wo es im Ganzen schafft, ist es im Recht. Ägypten – immer Ägypten, wenn von wesentlicher Kunst die Rede ist –, auch Babylonien und Assyrien (freilich wegen des bald eindringenden Realismus, der zum künstlerischen Dualismus führt, in geringerem Maße) und in seiner besten Zeit Hellas kennen als erste, grundlegende – nicht, wie Perrot von Ägypten irrtümlich meint, höhere – Kunst die Architektur. Das Gebäude gibt ein Gerüst für

den werdenden Kosmos ab. Flächen sind es also vor allem, womit gerechnet werden muß. Für die Plastik wird innerhalb des Raumes die Sache nicht gerade schwer, denn sie hat – soweit Statuen in Betracht kommen – einen selbständigen Charakter. Schwieriger steht es um Reliefs, die ins Mauerwerk eingegliedert werden. Dafür gilt ein ähnlicher Grundsatz wie für Malerei. Und der ist folgender. Die Architektur hat die Raumbegrenzung gegeben und dabei eine natürliche, ungekünstelte Perspektive; wäre es nun klug, in diese gegebenen Verhältnisse einen künstlichen Widerspruch hinein zu versetzen durch eine, die natürliche Richtung aufhebende Perspektiventäuschung? Mit dieser rhetorischen Frage ist alles gesagt, eine natürliche Folge von Gesetzen schreibt sich von ihr her. Nie, meint Georges Perrot [«Geschichte der Kunst im Altertum» von G. Perrot und Ch. Chipiez. «Ägypten». Bearbeitet von Richard Pietschmann. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1884] sei die ägyptische Malerei aus ihrer Unselbständigkeit herausgekommen und habe nie versucht, «die Tiefe des Raumes», «das Zurücktreten und den Unterschied der Flächen im Raume» «aus eigenen Kräften» wiederzugeben, d. h. mit anderen Worten, den Zweck der Architektur und der Plastik in sich zu erfüllen. Aber die Aufgabe von Architektur und Plastik soll die Malerei eben *nicht* erfüllen, sondern nur die eigene: sie soll die gegebenen Flächen nicht unterbrechen, durchbrechen, Kapellen und Nischen oder gar Landschaften mit Bergen und Meeren hineintäuschen. Denn man baut kein Haus, um es nachher zu negieren. Die Alten waren rationeller wie wir; man sehe sich einmal im Dome zu Köln den Dreikönigsschrein an oder den Annoschrein zu Siegburg. Dem oberflächlichen Beschauer fällt sofort eine gewisse Unfertigkeit auf, da er jeden Hammerschlag auf dem Goldbleche noch nachentdeckt und die Edelsteine nicht mathematisch abgeschliffen findet. Aber die Alten arbeiteten aus dem Material heraus: wären diese Goldsachen gut abgeschliffen, dann könnte ich sie ja leicht mit bronziertem Holze und Glasflüssen ersetzen. Wie ganz anders die mit allen Traditionen brechende Renaissance. Sie hatte etwas entdeckt, die Perspektive, und nun wurde mit ihr Effekt gemacht und verblüfft, wo nur ein Plätzchen war. In die Decken der Kirchen wurden neue Kirchen hineineskamotiert, die den architektonischen Rhythmus des Baues störten. Ausgelassen, wie eben die Renaissance war, wurde die neue Entdeckung ausposaunt und mit ihr im Heiligtume Gottes ein wahrer Hexensabbat von Purzelbäumen aufgeführt.

Hat sich doch Rafael auf seinem «Sposalizio» verführen lassen, uns die Gesetze der Linienverschiebung in einem Hintergrundtempel in aufdringlicher Weise zu demonstrieren.

Also die Malerei soll in der hieratischen Kunst nichts anderes als Malerei sein, und daher erstes Gesetz: flache Farben. Die Ägypter hielten es bei ihrer Farbentypik so: die Karnation der Frauen war hellgelb, die der Männer rotbraun. Dafür ist die Erklärung sehr einfach: die Frau schützt durch verhüllendere Kleidung den Teint und kommt nicht so ins versengende Arbeitsleben. Der Beweis für diese Erklärung im Unterschiede des Fleischtons liegt in der Beobachtung, daß er bei Göttern und Göttinnen nicht vorwaltet, und daß — in einem einzeln beobachteten Falle — der Maler die unbekleideten Fleischpartien rotbraun, die mit durchsichtigem Linnen bekleideten aber hellgelb färbte. Diesen letzteren Fall hält Perrot ganz unbegründeter Weise für einen Versuch differenzierter Nüancierung. Die Ägypter wollten in ihrem ~~hieratischen~~ Stile für figürliche Darstellungen keine Farbenbrechung, sie wollten begriffliche Typik, wie sie dieselbe in der Zeichnung zum Ausdruck brachten. Man hat schon eigenartige Beobachtungen an den Bildwerken des Nils gemacht, man wird noch viele zu machen haben. So wird selbst beim Profil das Auge stets en face und die Brust ~~stets in voller Breite gezeichnet~~. Das ist kein Unvermögen — wer wollte solch vorzüglichen Bildhauern diesen Vorwurf machen — sondern bewußte Theorie: die geistigen Teile des Menschen (und überhaupt jeder Sache), das für das Dargestellte spezifisch Bezeichnende soll sich in seiner vollsten Eigenheit repräsentieren. So wird der König oder das Familienhaupt stets als größere Figur vorgeführt. Perrot macht sich darüber lustig und meint, das sei freilich einfacher, als solch eine Person durch Adel und Würde auszuzeichnen. Abgesehen davon, daß so eine Pharaonengestalt sich auch innerlich von den andern abhebt, fragen wir, wodurch sich denn die eine Stilisierung von der andern *wesentlich* unterscheidet? Durch nichts, nur daß das Prinzip der *zeichnerischen* Unterscheidung für die Architektur angemessen erscheint, während das bei der malerischen nicht der Fall ist. Es liegt leider in Perrot's groß angelegtem Werke so viele Inkonsequenz; ein Atemzug kann hier Kunstelemente, die auf derselben Linie liegen, völlig gegenteilig beurteilen. Wie töricht z. B. der Satz, wo von der sog. «fingierten Architektonik» der Hypogäenreliefs die Rede ist: «Ihn (den Zeichner) beseelte

aufs lebhafteste der Wunsch, alles auf einmal zu zeigen, selbst das, was in der Wirklichkeit nur für sich und nacheinander sichtbar wird – die beiden entgegengesetzten Fronten eines Gebäudes etwa, oder außer dessen Außen- auch dessen Innenansicht und ganzen Inhalt – in *einem* Überblick, in einem einzigen Bilde vorzuführen. Er denkt wie ein Kind, das vorhat, einen Kopf im Profil zu zeichnen, und darauf besteht, zwei Ohren daran anzubringen, weil das Gesicht eben, von vorne gesehen, stets zwei Ohren aufweist.» (S. 413). Wie dies Verlangen zu erklären ist, haben wir bereits gesehen: es geht aus dem Geistigen, Begrifflichen der hieratischen Kunst hervor. Dagegen hat Perrot in demselben Werke einen Abschnitt, den wir uns nicht versagen können ganz hierher zu setzen, weil er in die Auffassung von der hieratischen Architektonik und Plastik ein helles Licht wirft. «Je mehr die Figur an Größe zunimmt, um so mehr verrät auch daran sich diese Tendenz zum Fortlassen des Details, und um so geeigneter wird sie deshalb, als Bestandteil in einem architektonischen Ganzen aufzutreten. Über die Kolosse, welche den Eingang der Tempel zierten, hat man vielfach falsch geurteilt, getan, als wären sie etwas für sich Dastehendes, unabhängig und selbständig Existierendes, hat daher an ihnen das massige Äußere bekrittelt, gesagt, ihnen fehle es an Leben, die sitzenden Gestalten würden unfähig sein, sich aufzurichten, die stehenden, einherzuschreiten. Um sie richtig zu würdigen, muß man sie wieder in den Monumentalbau versetzen, zu dem sie als integrierender Teil gehörten, muß man ringsherum sich wieder die geräumigen Hallenanlagen, welche sie umrahmten, die Pylone, an die sie sich anlehnten, die Obelisken, die über ihrem Haupte hervorragten, errichtet denken. Wer davon im Geiste ein noch so flüchtiges Gesamtbild sich zu entwerfen vermag, dem wird auch einleuchten, wie vortrefflich diese Gestalten, mit allem, was sie umringte, in Einklang standen. Ihre vertikalen und horizontalen Linien paarten sich glücklich mit den maßgebenden Linien des Bauwerks. In ihren einförmigen und schlichten Körperhaltungen, die zu beiden Seiten der Pforte sich symmetrisch wiederholten, lag etwas Analoges von Rhythmus wie in dem Säulengange. Ihre kolossalen Dimensionen bewahrten sie davor, von dem Ungeheuern der anstoßenden Baulichkeiten erdrückt zu werden, und die Breite ihrer Basis, sowie die Wucht ihrer straffen Riesenstatur verlieh ihnen einen Zug von Gediegenheit, der mit dem Charakter der umstehenden Konstruk-

tionen völlig übereinstimmte. Gerade die Vorstellung absoluter Festigkeit und grenzenloser Dauer erweckt, wie gesagt, der ägyptische Baustil mehr als jeder andere. Und gab es etwas ihm Angemesseneres als diese ernst majestätischen Posen, als diese «erstarrte Bewegung und dieses unbewegliche Leben», über denen ein Ausdruck von tiefer Stille, unwandelbarer und ewiger Ruhe schwebt?» (S. 715 f.)

Diese verständnisreiche Darlegung des architektonischen Innenschmuckes hieratischer Kunst erleichtert uns, was wir noch über *Farbe* sagen wollten. Auch hier waltet das Symbolisch-typische vor, das Begriffliche; die Reduktion der Nüance, die stets etwas Zufälliges, Einmaliges ist, auf den Grundwert der Farbe, auf das Wesentliche, steht in wohlgestimmtem Zusammenklang mit den schon erwähnten Gesetzen der inneren Typik. Ob die Ägypter die Farbenbrechung durch Luft und Licht nicht kannten? Der hat noch nicht viel von dieser intimen Kleinkunst gesehen, wer so etwas zu behaupten wagt, der kennt das ägyptische Farbgefühl nicht, das es sogar verstand, kostbare Holz- und Steinarten mit dem Pinsel zu imitieren. Die Bewohner des Nildeltas hatten nun einmal ihre ganz bestimmte Ansicht von der Aufgabe der Malerei: Schattierung und Luftperspektive konnten sie sich auf Flächen gar nicht denken; eine stereotype Farbenskala kam ihren Zwecken besser entgegen. Ganz nebenbei gesagt: der Individualismus hätte Ägypten nicht zu der imponierenden Macht seiner Kunst entfaltet. Denn der Farbenreichtum wird durch die Wahl von Grundfarben, von wesentlichen, ungebrochenen Tönen, nicht vermindert, sondern vermehrt, und besonders das Leben der Farbe gewinnt an Geltung dadurch, daß glatt neben einander liegende Farben die allerfeinsten Verhältnisse – abgeklärte und abgestimmte Anpassungen – erfordern. Da gelten keine unklaren, verschwommenen Stimmungen, nur Wahrheit und koloristisches Können.

Die Farbenpracht der Ägypter hat keine Kunst nachher wieder erreicht, nur eine, und die ist in der Farbe ägyptisch durch und durch, die Beuroner Kunst. Man wirft dieser Kunst oft den Ägyptizismus vor und meint damit die Zeichnung, während man ihre Farbe als tiefempfunden rühmt: nun wohlan, nirgends sind die Beuroner ägyptischer als auf dem Gebiet der Farbe. Und dies zwar ganz und gar. Denn dies unplastische, unpersönliche Malen entwickelt die Linie. So ist noch nirgends der Stift gefürt worden – so

einfach und doch so fein, so frei und doch so gemessen, so kühn und doch so anmutig – wie gerade in Ägypten und in Beuron. Das ist leicht, ein unbestimmtes krauses Gewirr etwa von Baumwald oder von dichten Spitzen eines Kleidersaumes zu malen, hier ist die Illusion schnell erzeugt, es genügt dazu eine bloße Impression, aber eine Linie mit sanften, dem Auge kaum fühlbaren Schwellungen zu zeichnen, das ist die große Kunst. Mit reiner Flächenmalerei kann natürlich dem Kunstempfinden nicht voll gedient sein; wenn die Beuroner aber Schattieren, so geschieht dies in einer Weise, daß das Bewußtsein der Fläche vollauf gewahrt wird. Die Plastik ihrer Gestalten ist keine äußere. Zum Beispiel wie Böcklin auf seinem Bilde «In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut» die Plastik der Steine und das Leuchten der Drachenaugen bis zum Effekt zu steigern, oder das Fleisch, wie bei seinem «Hirtenknaben» in weicher Straffheit zu halten, wäre bei konsequent hieratischer Kunst ganz undenkbar. Da ist die Plastik wiederum eine innere, begriffliche, die von der Monumentalität der Linie und des Gedankens aus ihre Wirkung ausübt. Die Gestalten dieser typischen Protoplasten stehen gleichsam auf dem Kothurn und sind mit der Sauberkeit des Bildhauers gearbeitet. Die architektonische Komposition und ihre Einzeichnung in den Raum geben ihnen neben dem inneren Leben der eigenen Schönheit und Tiefe die äußere Beweglichkeit. Einer solchen Plastik gegenüber ist Pilotys Pose bloßgestellt: man halte einmal die Thusnelda, den Wallenstein, den Kolumbus neben die naivlebendigen, zarten, kaum zu atmen wagenden Heiligen unter dem Kreuze zu St. Maurus; in solchem Vergleiche wirken sie abstoßend, wie das arrogante Gesicht eines Schauspielers unserer Tage. Aber Michelangelo's Titanismus? Moses, die Sibyllen, die Pietà? Die sind alle zusammen das Gegenteil des Hieratischen, dem die Brutalität so fern, so fern liegt. Von den Neuen ist's Torop, der bei den Ägyptern in die Zeichenschule gegangen ist, nur schade, daß er mit Maeterlinck zusammen in einen geradezu verrückten Mystizismus hineingeraten ist, eine Richtung, die sich hier durch die feine hieratische Linie selbst verlacht und verdammt.

Dürer soll einmal auf seiner italienischen Reise mit freier Hand einen vollkommen mittelpunktgerechten Kreis gezeichnet haben. Desiderius Lenz will die Persönlichkeit eines Künstlers an seinem mit dem Zirkel geschlagenen Kreis erkennen, so drang er in das Geheimnis der Linie ein, und wenn ein

krasser Unverstand das Wort «Lineal» mit der Beuroner Kunst in Beziehung bringt, so erzählen wir ihm, daß der eben genannte Begründer der Benediktinerschule nie einen geometrisch geraden Strich zieht, sondern jeder Linie durch die allerfeinste Differenzierung Leben einhaucht. Pater Lenz arbeitet wie der verstorbene Menzel mit der linken wie mit der rechten Hand gleich gut. Mit angelernten akademischen Kniffen mag mancher Stümper auf eine Zeitlang täuschen, in der hieratischen Kunst aber gilt kein Tuschen und Pfuschen. Aus dieser zeichnerischen, seelischen Plastik heraus erklärt sich auch die holdselige Schamhaftigkeit, die über nackte Glieder auf Beuroner Bildern – mehr noch natürlich wie auf den ägyptischen -- ausgegossen ist. Was in puncto puncti die irdische Plastik zuwegegebracht hat, wollen wir hier besser nicht erörtern; wer sich davon ein Bild machen will, braucht nur durch die Jahresausstellungen zu gehen, und es wird ihm bald die Tatsache zur Erfahrung genügen, wie viele «Künstler» noch immer sich bemühen, einer weiblichen Rückenpartie etwas abzugewinnen. An der Sinnlichkeit und dem aus ihr geborenen Schwulst ist die Hieratik der indischen Kultur jämmerlich zu Grunde gegangen. Bajaderen sind im Heiligtum nur Blasphemie.

Wir müssen uns noch mit dem Leben bezw. seiner Äußerung bei den hieratischen Gestalten näher befassen. Daß auch hier die Typik walten muß, liegt klar auf der Hand. Die *traditionell geheiligte Körperhaltung und Bewegung* ist es da zunächst, die dem Beschauer sich bemerklich macht. Der Affekt der hieratischen Lebewesen ist, wie schon aus dem Sinn der Kunst selbst erklärt wurde, die verzückte Anbetung; der Priester am Altare ist davon das Prototyp. Die feine Gemessenheit der Liturgie dürfte nicht durch überlebendiges Gewirr auf den Wänden Lügen gestraft werden. Hier hat nun die Linienzeichnung, die Gestaltung eines inneren Lebens einzusetzen; der große Rhythmus des Gesamtbildes muß wie wohlige Musik, wie eine süße Antiphon wirken, die mit ein paar Intervallen eine ans Herz greifende Melodie gestaltet.

Da du gerade von innerem Leben sprichst, hat denn der hieratische Stil Psychologie? Und ob er sie hat! Daß das aber nicht die Psychologie eines Porträtisten, dem es nur um sie zu tun ist, sein kann, wird man wohl begreiflich finden. Lenbach malt Menschen, die schönsten Menschen und die merkwürdigsten Menschen; so tief wie er hat keiner durchs Auge auf den

einfach und doch so fein, so frei und doch so gemessen, so kühn und doch so anmutig – wie gerade in Ägypten und in Beuron. Das ist leicht, ein unbestimmtes krauses Gewirr etwa von Baumwald oder von dichten Spitzen eines Kleidersaumes zu malen, hier ist die Illusion schnell erzeugt, es genügt dazu eine bloße Impression, aber eine Linie mit sanften, dem Auge kaum fühlbaren Schwellungen zu zeichnen, das ist die große Kunst. Mit reiner Flächenmalerei kann natürlich dem Kunstempfinden nicht voll gedient sein; wenn die Beuroner aber Schattieren, so geschieht dies in einer Weise, daß das Bewußtsein der Fläche vollauf gewahrt wird. Die Plastik ihrer Gestalten ist keine äußere. Zum Beispiel wie Böcklin auf seinem Bilde «In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut» die Plastik der Steine und das Leuchten der Drachenaugen bis zum Effekt zu steigern, oder das Fleisch, wie bei seinem «Hirtenknaben» in weicher Straffheit zu halten, wäre bei konsequent hieratischer Kunst ganz undenkbar. Da ist die Plastik wiederum eine innere, begriffliche, die von der Monumentalität der Linie und des Gedankens aus ihre Wirkung ausübt. Die Gestalten dieser typischen Protoplasten stehen gleichsam auf dem Kothurn und sind mit der Sauberkeit des Bildhauers gearbeitet. Die architektonische Komposition und ihre Einzeichnung in den Raum geben ihnen neben dem inneren Leben der eigenen Schönheit und Tiefe die äußere Beweglichkeit. Einer solchen Plastik gegenüber ist Pilotys Pose bloßgestellt: man halte einmal die Thusnelda, den Wallenstein, den Kolumbus neben die naivlebendigen, zarten, kaum zu atmen wagenden Heiligen unter dem Kreuze zu St. Maurus; in solchem Vergleiche wirken sie abstoßend, wie das arrogante Gesicht eines Schauspielers unserer Tage. Aber Michelangelo's Titanismus? Moses, die Sibyllen, die Pietà? Die sind alle zusammen das Gegenteil des Hieratischen, dem die Brutalität so fern, so fern liegt. Von den Neuen ist's Torop, der bei den Ägyptern in die Zeichenschule gegangen ist, nur schade, daß er mit Maeterlinck zusammen in einen geradezu verrückten Mystizismus hineingeraten ist, eine Richtung, die sich hier durch die feine hieratische Linie selbst verlacht und verdammt.

Dürer soll einmal auf seiner italienischen Reise mit freier Hand einen vollkommen mittelpunktgerechten Kreis gezeichnet haben. Desiderius Lenz will die Persönlichkeit eines Künstlers an seinem mit dem Zirkel geschlagenen Kreis erkennen, so drang er in das Geheimnis der Linie ein, und wenn ein

krasser Unverstand das Wort «Lineal» mit der Beuroner Kunst in Beziehung bringt, so erzählen wir ihm, daß der eben genannte Begründer der Benediktinerschule nie einen geometrisch geraden Strich zieht, sondern jeder Linie durch die allerfeinste Differenzierung Leben einhaucht. Pater Lenz arbeitet wie der verstorbene Menzel mit der linken wie mit der rechten Hand gleich gut. Mit angelernten akademischen Kniffen mag mancher Stümper auf eine Zeitlang täuschen, in der hieratischen Kunst aber gilt kein Tuschen und Pfuschen. Aus dieser zeichnerischen, seelischen Plastik heraus erklärt sich auch die holdselige Schamhaftigkeit, die über nackte Glieder auf Beuroner Bildern – mehr noch natürlich wie auf den ägyptischen -- ausgegossen ist. Was in puncto puncti die irdische Plastik zuwegegebracht hat, wollen wir hier besser nicht erörtern; wer sich davon ein Bild machen will, braucht nur durch die Jahresausstellungen zu gehen, und es wird ihm bald die Tatsache zur Erfahrung genügen, wie viele «Künstler» noch immer sich bemühen, einer weiblichen Rückenpartie etwas abzugewinnen. An der Sinnlichkeit und dem aus ihr geborenen Schwulst ist die Hieratik der indischen Kultur jämmerlich zu Grunde gegangen. Bajaderen sind im Heiligtum nur Blasphemie.

Wir müssen uns noch mit dem Leben bezw. seiner Äußerung bei den hieratischen Gestalten näher befassen. Daß auch hier die Typik walten muß, liegt klar auf der Hand. Die *traditionell geheiligte Körperhaltung und Bewegung* ist es da zunächst, die dem Beschauer sich bemerklich macht. Der Affekt der hieratischen Lebewesen ist, wie schon aus dem Sinn der Kunst selbst erklärt wurde, die verzückte Anbetung; der Priester am Altare ist davon das Prototyp. Die feine Gemessenheit der Liturgie dürfte nicht durch überlebendiges Gewirr auf den Wänden Lügen gestraft werden. Hier hat nun die Linienzeichnung, die Gestaltung eines inneren Lebens einzusetzen; der große Rhythmus des Gesamtbildes muß wie wohlige Musik, wie eine süße Antiphon wirken, die mit ein paar Intervallen eine ans Herz greifende Melodie gestaltet.

Da du gerade von innerem Leben sprichst, hat denn der hieratische Stil Psychologie? Und ob er sie hat! Daß das aber nicht die Psychologie eines Porträtisten, dem es nur um sie zu tun ist, sein kann, wird man wohl begreiflich finden. Lenbach malt Menschen, die schönsten Menschen und die merkwürdigsten Menschen; so tief wie er hat keiner durchs Auge auf den

Grund der Seele geschaut: keine Regung entgeht ihm, und der Charakter liegt vor seinem Forschergeiste mitleidlos offen. Wenn nun Lenbach mit seinem Können an heilige Gegenstände herangetreten wäre? Er hat es getan; wir haben von ihm – der auch Eselstudien machte und mit Aufgebot aller Lenbach'schen Technik einen Hahn gemalt hat – eine «Flucht nach Ägypten», ein armseliges Machwerk. Hieratische Kunst begreift, wie gesagt, nicht, wer von dieser Welt ist, und Lenbach war so sehr von dieser Welt. Um sein ziviles Grab weht der Schmerz der Gutgesinnten ob seines traurigen Todes.

Leo Samberger, der noch rücksichtsloser als Lenbach unter Vernachlässigung der Form die menschliche Seele bloßlegt, hat an den heiligen Franz Borgias, Ignatius, Canisius und an den Propheten Jeremias, Ezechiel porträtistische Studien gemacht, die ganz einzig in ihrer Art dastehen, aber daß man diese Tafelbilder in eine Kirche hinge, das kann er selbst unmöglich glauben. Seine Psychologie reiht sich wesentlich in dieselbe Kategorie ein wie die Lenbach'sche oder etwa die der Stuck'schen «Sünde». Die himmlische Psychologie ist einfach und schlicht. «Nisi efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum coelorum». Die heiligen Stirnen tragen keine Furchen, die Sorge und Leidenschaft mit eisernem Griffel eingegraben hätten, und in den Engelaugen brennt kein flackerndes Feuer; was da leuchtet ist nur einfacher Wiederschein der göttlichen Sonne. Genialische Rasereien und starke Affekte drängen sich überdies auch der minder scharfen Beobachtungsgabe auf, aber die feinen Regungen kindlichreiner, schüchterner Seelen lassen sich nur mit dem Mikrometer der höchsten Kunst erlauschen. Verweilen wir einmal bei diesem wichtigen, unbeachteten Punkte länger, und prüfen wir einmal die Psychologie der Beuroner Hieratik an den Malereien der St. Mauruskapelle; wir werden dabei auf eine eigenartige Beobachtung stoßen, nämlich auf eine vom eigentlichen, strengen hieratischen Stile sich abhebende köstliche religiöse Genremalerei.

Der Mittelpunkt dieses wundersamen Heiligtums ist natürlich der gekreuzigte Heiland. Von dem tiefen, blauen Hintergrunde hebt er sich leuchtend ab; es ist die reine Hostie, das unblutige Opfer, das da hängt. Das feine männliche Haupt hat sich leise nach vorn geneigt, und von ihm aus strahlt Ruhe, Frieden, Glück. Die Augen sind geschlossen, aber in Christi Tod liegt ja das Heil der Welt: durch sein Sterben ist Christus lebendig geworden

in den Menschenherzen. Um wie viel wahrheitsgetreuer und würdiger muß eine solche Auffassung des unbegreiflichsten Geheimnisses für Himmel und Erde genannt werden, als jene Verzerrungen, in welchen sich ein zum Tode gequälter Verbrecher dem schaudernden Auge darstellt. Im Genfer Rath-Museum hängt eine Studie von Géricault, den Kopf eines Enthaupteten in natürlicher Größe darstellend, ein geradezu scheußliches Stück. Man wagt es kaum zu denken, daß solche Momentaufnahmen einem Kruzifixus gelten sollen; aber es ist so. Was hat z. B. Klinger aus dem Heiland der Welt gemacht — auf seinem Tafelbilde wie auf der Bronze vom Lehnsessel seines Beethoven, dieses grandiosen Meisterwerkes eines mit hieratischer Kraft geführten Meißels! Und Katholiken, den Vorwurf der Inferiorität fürchtend, äffen derlei Blasphemien nach. Die Glieder dieses Beuroner Heilandes sind von durchsichtiger Schönheit, ein jungfräulicher Liebreiz ist darüber ausgegossen: es ist die Frucht eines jungfräulichen Schoßes, die da am Stamme des Kreuzes zur Reife gelangt ist, es ist das Lamm Gottes, auf dessen Spuren die unversehrten Naturen wandeln. Darum stehen sechs Jungfrauen hier unter dem Kreuze. In diesen Gedanken ist die ganze Kapelle getaucht, und siehe da! von ihm aus erklärt sich die ganze Architektur, die eine maienhafte Reinheit atmet. Die Beuroner Kunst hat hier zu ihrem Lenze als eine monastische Kunst den wahrsten Sinn entdeckt. St. Maurus ist deshalb bis auf den heutigen Tag das reinste und reifste Werk der Beuroner Schule geblieben, weil dieses Heiligtum von all dem Vielen, was unter der Leitung des P. Desiderius Lenz entstanden ist, das einzige Kunstwerk ist, an dem sich die Einheitlichkeit der Beuroner Hieratik beweisen konnte. Diese Kapelle schließt mit den sechs Wandzeichnungen des Beuroner Kreuzganges einen Abschnitt der ersten Periode der Schola artistica ab. Zwei Perioden kann man füglich im Großen und Ganzen feststellen, denen wir in umgekehrter Reihe die Epitheta der Gotik geben können: der erste ist der schöne, weiche Stil (St. Maurus, zum Teil Emaus in Prag und die erste Malepoche von Montecassino), die andere umfaßt den strengen Stil (St. Gabriel in Prag und die zweite Cassinesische Malepoche). Daneben gehen Arbeiten wie der Kreuzweg in der Marienkirche zu Stuttgart, der so seine eigenen Eigenheiten hat. Wir bezeichnen diese beiden Perioden deshalb so, weil die erste mehr Unbewußtes, Naives an sich trägt, die zweite mehr pointiert Lehrhaftes,

Nur-Hieratisches. Wenn wir der einen das Merkmal «schön» zuerkennen, so müssen wir hier betonen, daß ihr die zweite nicht nachsteht.

Ich weiß nicht, ob es eine Geschmacklosigkeit oder gar eine Blasphemie bedeutet, wie ich mir immer die Kunstschule in ihrer Wesentlichkeit vorstelle: P. Desiderius Lenz repräsentiert das zeugende Element, P. Gabriel Wüger das empfangende; so verhalten sich diese zwei Haupttypen wie männliche Kraft und weibliche Milde, wie Ernst und Schönheit, Prinzip und Anwendung, Form und Materie. Und über diesen waltet der hinweisende, fürsorgende Geist, Erzabt Maurus Wolter, der Gründer der Beuroner Kongregation. Diese Trinität hat den Kosmos von Schönheit erschaffen, von dem wir in St. Maurus den ersten Strahl erblickten.

Jungfrauen also sind es, die unter dem Lebensbaume des Kreuzes stehen, alle überhaucht mit dem Dufte der weißen und roten Rose, die an diesem Schafte aufgeblüht ist. «Dilectus meus candidus et rubicundus». Sie haben ihn alle gefunden, den Geliebten, aber in welchem Zustande! Bleichen Angesichtes, über der Brust die Arme gekreuzt, steht aufrecht wie ein Lilienstengel die Jungfrau-Mutter Maria in königlicher Ergebung, während der Jüngling-Greis mit frischem Antlitz und im Silberhaar, der hl. Joseph, sich prophetisch zu seinem Pflegesohn wendet: er starb vor diesem Schauspiel auf Golgatha, aber er ward in ihm zum voraus erwählt. Der Liebesjünger mit dem Adlergeiste kann's nicht fassen, das Übermaß der Liebe, während Johannes der Täufer mit der Überzeugung des Predigers sein «Ecce agnus Dei» spricht. Rechts und links zu äußerst die hl. Katharina und die hl. Cäcilia schauen mit großen verwunderten Augen und erhobenen Händen uns an: sie kennen die Sünde nicht und wissen nicht, wie das geschah; vor ihrem vorwurfsvollen Blick schlägt man unwillkürlich die Augen nieder. Die vier Paradiesesströme entspringen an dem Kreuzeshügel, und der lechzende Hirsch – die Menschenseele – löscht dort seinen Durst. Der architektonische Aufbau dieser in wunderbarer Farbenpracht leuchtenden Freske – die je drei Heiligen von derselben Größe bewegen sich wie in einem musikalischen Rhythmus – wird durch die auf Wolken schwebenden Symbole der vier Evangelisten vollendet. Und unter dem ganzen Werke steht der lapidarste Satz der Weltgeschichte: «Consummatum est!» Vor diesem Bilde findet täglich das Opfer des neuen Bundes statt auf dem Altartisch, unter welchem in Marmor gehauen

der hl. Maurus ruht in der Verklärung des in der Nachfolge Christi ganz zu Geist gewordenen Leibes.

Oben, an den beiden Seitenwänden der Kapelle, über den feinmessenden Lotosstengeln, wo das Licht in sanfter Brechung herabfällt, knien anbetende Engel neben Weihrauchschalen, je vier, die sich gegenüberseitig entsprechen, vier verschiedene Anbetungsweisen mit ihren Gesten verkörpernd. Diese Beuroner Engel! Auch sie sind wieder echte Typen der hieratischen Kunst: hohe Gestalten im priesterlichen Gewande, wie das Alte Testament sie uns vor Augen führt. Was hat aus diesen puren Geistern die Renaissance in ihrem Pantheismus gemacht? Nackte Lausbuben, die in höchst unanständiger Weise am Kirchengewölbe ihre Purzelbäume schlagen. Schade drum um Murillos Mariä-Himmelfahrtsbild, und selbst die beiden Engel der Rafael'schen «Sixtina», trotz ihres seligen Ernstes, sind untheologisch. Unverständlicher noch ist die Verweiblichung der Engel, wie sie auch bei Deschwanden zu finden ist. «Neque nubent, neque nubentur». Der Femininismus hat die Kunst von heute in den Staub gezogen. Eine interessante Tatsache zeigt da eine Skizze von P. Gabriel Wüger, die «Flucht nach Ägypten», die später zu dem wundersamen Bilde im Marienleben sich ausgestaltete, und die noch vormönchischen Ursprunges ist; der Engel der Farbenskizze ist ein Weib, der des Bildes selbst ein hoheitsvoller Geist. Das persönlich Ungeschlechtliche trägt männlichen Namen in allen Sprachen: angelus – der Engel. Trotzdem aber sind Dürer's männliche – und hie und da höchst unanständige – Engelgestalten ebenso unhieratisch wie die eben verurteilten Formen.

Die dunkle Rückenwand wird über der Türe ausgefüllt von einem Historienbilde, das fein abgetönt in Erdfarben gehalten ist, da es, in weniger günstigem Lichte und dem Auge nicht auf den ersten Blick zugänglich, der Mauerfläche keinen Eintrag tun darf. Es zeigt uns eine reife Kreuzesfrucht, den Tod des hl. Maurus auf der Predella des Altares im Beisein seiner Mönche. Bei jedem dieser dreizehn Assistenten zeigt sich die Gemütsstimmung in anderem Ausdruck. Diese Freske leitet vom streng Hieratischen über zu einer köstlichen hieratischen Genremalerei. An den zwei Außenlängswänden der Kapelle stellt ein breiter Freskenfries das Leben des hl. Maurus dar; davon sind die vier Darstellungen des Gehorsamswunders – der hl. Maurus schreitet mit dem Segen des hl. Benediktus über das Wasser, um den hl. Plazidus

zu retten – die Lieblingsbilder sowohl des Volkes wie auch der artistischen Feinschmecker geworden. Weshalb? Nun, aus keinem anderen Grunde, als weil hier die Psychologie eines Kindes und die eines vom Geiste Gottes frühgereiften Knaben in unnachahmlicher Grazie der Form zu einer seltsamen Gegensätzlichkeit gelangen, der sich in dem Blick auf den gemeinsamen Vater, den ehrwürdigen Patriarchen des Abendlandes, in einer köstlichen Harmonie auflöst. Die wohlgelungenen Reproduktionen mögen mich einer eingehenderen Beschreibung entheben, umsomehr, als die Kindlichkeit der Darstellung ohne Interpreten von selbst zum empfänglichen Herzen spricht.

Was sollte aber die breite Fläche über der Türe unter der Vorhalle zieren? Auf dieses Bild mußte der Blick zuerst fallen, es mußte demnach nicht nur für diese Kapelle, sondern auch für die Beuroner Kunst, deren Schwelle es war, programmatisch wirken. Was anders also konnte hier Aufnahme finden als das Bild der jungfräulichen Mutter der schönen Liebe? Umflossen von weitem, feingefälteltem Linnen von schneeiger Weiße sitzt sie da, die Braut des heiligen Geistes mit ihrem Priesterkönigsohn, und aus ihren großen mädchenhaften Augen bricht ein Strahl des Himmels ins Herz des Beschauers. Die Cherubime verhüllen ihr Antlitz vor diesem glänzenden Sinne des göttlichen Schöpferwillens, der hier sich den Menschen – ein Urtypus aller Schönheit – offenbart. Das edle Geschwisterpaar Benediktus und Scholastika steht in Andacht versunken, und die Jungfrauen beiderlei Geschlechtes opfern ihre Kronen. Es bricht mir die Stimme, wo ich ein solches Meisterwerk beschreiben soll, vor dieser Madonna schweigt man und betet.

Diese Mauruskapelle genügt also vollauf zum Beweise einer hieratischen Psychologie. Die Belege unserer Behauptung ließen sich leicht ins Unendliche steigern, wir wollen aber nur noch kurz darauf hinweisen, welche Seelenplastik sich z. B. in den Madonnen einer Reihe – des Marienlebens, des Kreuzweges – in zarter Steigerung kundgibt. Wer für den seelischen Ausdruck z. B. der Hände ein Verständnis hat, dem genügt das Marienleben vollauf. Nein, gerade die hieratische Kunst erfordert die höchste Individualität und die stärkste Persönlichkeit. Wo das Schema anfängt, hat sie längst aufgehört. Daher muß Mehoffer's Wort in den «Mitteilungen» der Sezession – «Ver sacrum» – (1903, Heft 14) als eine Verständnislosigkeit abgelehnt werden. Da heißt es nämlich: «Und Fra Angelico war ein großer und individueller

Künstler, wie sollte aber in demselben Atem die Schule der Benediktiner in Beuron genannt werden? Mag diese immerhin gewisse Verdienste haben: den Abt Wolter genial zu nennen, bedeutet ein Unrecht, und Fra Angelico wird sich da wohl eine andere Gesellschaft suchen müssen, wer weiß, ob nicht bei uns, den Exkommunizierten. Geht es also an, den Typus des religiösen Bildes zu konstruieren und dabei lediglich «die germanischen und italienischen» Meister im Sinne zu haben?» — Nun, die Sezession hat heute eine andere Ansicht; damals war das programmatische Titelbild des Heftes eine bedauernswerte Nudität. Urteile wie das Mehoffer'sche waren vor kurzem noch nichts Seltenes; kannte man doch die Beuroner Kunst nur von einigen schlecht ausgeführten Devotionalienbildern, die mit dem Kern der Schola artistica gar keine Berührung hatten. Gott sei Dank hat sich die Sache zum besseren gewendet, und die Beuroner Künstler sehen ein, daß sie, ob sie auch nur für Gott arbeiten, doch für ihren Ruf in der Öffentlichkeit Sorge tragen müssen.

Die Kunst ist nun einmal Anthropomorphismus, aber nicht notwendig, sondern nur ex defectu. Daraus ergeben sich also große Streitigkeiten: hie Kunst, hie Theologie! Das rechte Maß im Ausgleich zu finden, ist schwer und die Aufgabe der hieratischen Kunst. Beuron hat es gefunden. Der alte Bantle, ein echter, rechter schwäbischer Maler, der von den Beuronern zur Ausführung verschiedener Dekorationen zugezogen war, charakterisierte das mit dem drolligen Worte: «Ma sieht scho, sie könnet's, aber sie möget it!»

Einen bedeutenden Wert muß der hieratische Stil natürlich auf die dekorative *Ornamentik*, die Vermittlerin von Architektur und Malerei, legen. Hier zeigt sich nun in Ägypten wie in Beuron ein fabelhafter Reichtum von Formen und Farben, eine unerschöpfliche Phantasie schöner Verhältnisse. Wir brauchen darüber kein Wort zu verlieren: *diese* Seite der Beuroner Schule ist anerkannt, man will sie ja darauf festlegen. Hier nur der Hinweis, daß sie ein ganz eigenartiges Kunstgewerbe großgezogen hat.

Aus diesen Ausführungen wird man wohl ersehen haben, daß der hieratische Stil von seinem Zwecke her die denkbar größten Anforderungen stellt: Kunst allein genügt nicht, was er verlangt, ist eine betende, eine anbetende Kunst, denn er ist nicht nur Talent, sondern auch Gnade. Wie jener Becher mit dem Tranke der Weisheit sich dem Zwange nicht willig zeigte, nicht der

Hast, die ihn auf einen Zug zu leeren suchte, sondern nur dem demütigen, langen Hoffen und Sehnen, so erschließt sich auch das Wesen des Hieratischen nicht in einer Stunde. Damit seien viele verwarnt. Bloßer Formalismus ist keine Hieratik, und an den Verächtern einer tiefinnersten Überzeugung muß sich noch heute bewahrheiten, was der Herr dem Propheten Ezechiel auf die Lippen legte: «Sprich zu denen, welche bestreichen mit Tünche, daß es abfallen werde; denn kommen wird flutender Regen, und ich werde schicken sehr große Hagelsteine, die darauffallen, und verheerenden Sturmwind. Ja, siehe, es fällt die Wand! Wird man wohl nicht zu euch sagen: Wo ist der Anstrich, den ihr hingestrichen?» (13, 11. – 12.) «Und ich werde zerstören die Wand, die ihr bestrichen mit Tünche, und werde sie gleich machen dem Boden, und bloßgelegt wird ihr Grund, und sie fällt und stürzt zusammen in sich selber, und ihr sollt erkennen, daß ich der Herr bin!» (13, 14.)





III.

Just im Jahre 1846, als der kunstfrohe Bayernkönig den Bau der neuen Pinakothek begann, erfanden Schlotthauer und Fuchs die Stereochromie. Es war klar, daß dieses neue Verfahren sofort in Anwendung gebracht wurde, denn Schlotthauer, einst Gehilfe von Cornelius bei der Ausmalung der Glyptothek, galt etwas als Farbentechniker. Kaulbach's Entwürfe wurden also von Nilson stereochromisch auf die Außenwände des bedeutungsvollen Gebäudes aufgetragen. Rund fünfzig Jahre sind seither verflossen. Man glaubte, eine ewige Farbe entdeckt zu haben, und heute -- sind von der ganzen Herrlichkeit weiter nichts als ein paar blinde Klexe übrig. Die Witterung ist schuld. Unser Klima duldet eben kein Fresko und Verwandtes.

So? vor fünfunddreißig Jahren wurde die St. Maurus-Kapelle gebaut, an einem herrlichen Punkte des Donautales allerdings, aber in der ganzen Rauhen Alb hätte sich keine schlimmere Wetterecke finden lassen. Im Winter von Schneestürmen gepeitscht, im Sommer einer glühenden Hitze ausgesetzt, im Vorfrühling und im Herbste triefend von Regen, alle Nächte aber von den scharfen Donaunebeln umweht und in der kalten Jahreszeit von feinem Schnee und Reif bedeckt, hat das liebliche Heiligtum mit seinen vielen Außenfresken doch wahrhaftig keine günstigen Existenzbedingungen. Aber man sehe sich diese Malereien einmal an: sie leuchten in seltener Jugendfrische, als ob sie eben auf die Fläche gezaubert worden seien. Das ist Beuroner Technik, und ihr Geheimnis heißt: Einfachheit und Solidität. Die Künstlermönche suchen nach keinem neuen Verfahren, sie haben die alten studiert. Aber noch mehr! Es wird eine Zeit kommen, wo Lenbach nicht nach Originalen mehr beurteilt werden kann, und diese Zeit wird sogar bald kommen, man kann sie an den zehn Fingern berechnen. Leute wie Maquart,

die um eines glänzenden Effektes willen mit scharfen Giften untermalen oder mit den verderblichen Firnisfarben hantieren, sind das wahrhafte, ausgebildete, fachbewußte Künstler? Kunst will Zeit, aber die nervöse Moderne kann in ihrer Geld- und Ruhmgier nicht erwarten, bis sie mit einer Nummer versehen im Glaspalast hängt. In denkbar kürzester Zeit den denkbar größten Effekt zu erhaschen, das ist heute das Hamlet'sche Sein oder Nichtsein. Aber die Kunst, die statt sub aeternitatis specie zu arbeiten, nur auf den Augenblick Rücksicht nimmt, hört eines schönen Tages auf, Kunst zu sein. Weniger Bilder und mehr Kunst, ruft heute erschreckt von der Masse des Angebotes aus, wer es ernst meint mit der Sache. Es ist die alte Solidität verschwunden, weil – mit den Akademien – die alte Lehr- und Lernweise aus der Welt geschafft worden ist. Die moderne Kunst hält zu wenig ***Handwerk*** mehr in sich. Das war früher anders. Das erwähnte «Handbuch der Malerei» vom Berge Athos beginnt mit den Rezepten für die Bereitung von Zeichenkohle, Pinsel, Leim, Goldgrund, Farben und Firnis. Die alten Maler rieben ihre Farben aus reinen Mineralien selber, sie grundierten ihre Holzplatten und schliffen den Gips selbst ab. Das ist heute anders. Da hat der alte verdienstvolle Professor Alois Hauser, der Konservator der bayrischen Staatsgalerien und fürstl. hohenzollern-hechingische Hofmaler, aus seinen reichen Erfahrungen heraus eine «Anleitung zur Technik der Ölmalerei» (München G. Hirth. 4. Aufl. 1891) geschrieben, aber wie viele Künstler sind das, die sich ein so wichtiges Werk von sage und schreibe achtundzwanzig Seiten zu Gemüte führen? Es zieht seine Erfahrungen ja doch bloß von «alten Scharteken» ab, wir vom zwanzigsten Jahrhundert, wir wissen das besser.

Wie Dürer gemalt hat, zeigen die bekannten Briefe an den Frankfurter Kaufherrn Jakob Heller bezüglich eines Mariaehimmelfahrts-Bildes; besonders wichtig ist Dürers dritte Antwort vom Jahre 1508 (die auch L. Kaufmann in seiner Dürermonographie nach Friedrich Campe's «Reliquien» [1828] vorführt). «. . . vnd das Capus [Mittelbild] hab ich mit gar großem Fleiß entworffen mit länger Zeut, auch ist es mit 2 gar guten Farben vnderstrichen das ich daran anfachen zu vndermalen, den ich hob in Willen so ich euer mainung verstehen wirdt, etlich 4 oder 5 vnd 6 mahl zu vndermalen, von Rainigkeit vnd Bestendigkeit wegen, wie auch des besten Vltermarin daran mahlen das ich zu wegen kan bringen». Im vierten Brief heißt es weiter:

«Wisset das ich nimb die allerschönsten Farben so ich haben mag, mir gebürt allein dazu für 20 Ducaten Vltermarin, ohne die ander Costung, versiche mich wol, wan die Taffel ainsmal fertig wirdt, ihr werdet selber sagen das ihr hipscher Ding nie gesehen habt, vnd getraue auch das mittle blatt von Anfang bis zu Endt vnder 13 Monaten nit auss zu malen, ich will auch kein andere Arbeit den biss das sie fertig wirdt wiewol es mir zu grosen nachtail khombt». Das meint Dürer sei ein «guter oder besonderer» Fleiss, einen «allerhöchsten» Fleiß habe er im Kontrakt nicht zugesagt. «Ich glaub auch, es mag vielleicht etlichen kunstreichen nit gefallen, die ain Baurn-Tafel dafür nemben, darnach frag ich nit, mein Lob begehr ich allein vnder den Verstendigen zu haben.» (5. Brief.) «Sie ist mit guten ultramerin vnder vber vnd aufgemalt, etwa 5 oder 6 mahl, vnd da sie schon aussgemacht war hab ich sie darnach noch zwifach vbermalt vf das sie lange zeut wehre, Ich waiss da ihr sie sauber halt das sie 500 Jahr sauber und frisch sein wird, den sie ist nicht gemacht als man sonst pflegt zu machen» (1509). «Den gmaine gmäll will ich ain Jahr ein Hauffen machen, das niemandt glaubt, das möglich were, das ain man thun möchte, aber das fleissig kleiblen gehet nit von statten.» Nach 1, 2 oder 3 Jahren (!), wenn Dürer nach Frankfurt komme, wolle er die Tafel «von neuem mit ainem besonderen Fürneis, den man sonst nit kan machen, vf ain neues vberfierneisen, so wirdt sie aber 100 Jahr lenger stehen den vor». (1509.)

Das ist alte Technik, das ist hieratische Technik, die Dürer überkommen hat aus besseren Zeiten, und die eben nur der universale Künstler zu handhaben versteht, nur einer, den (wie Sandrart von dem großen Nürnberger in einem Epitaphium meint) «die Bau-Bild-Mahler-Kunst» Patron nennt Und an solcher Technik hat Beuron gelernt; seine Mönche haben Zeit, sie brauchen nichts zu überstürzen. Und das ist also das erste, was die Neuzeit wieder von ihnen lernen muß, die *Ruhe der stillen schöpferischen Kraft*, die den Blick auf die fernsten Zukünfte wirft und mit der Gegenwart nicht rechnet. Hier hat die schwäbische Erzabtei eine große Mission zu erfüllen, und wäre dies der einzige Gedanken, den sie dem bewegten Kunstleben von heute, das mehr ein Jahrmarkt genannt werden muß, predigte, der Wert ihrer Schule wäre im Kreis der Gesamtkunst für alle Jahrhunderte festgelegt.

Dieser äußeren Solidität der hieratischen Kunst entspricht aber vor allem eine tiefinnere, die einer *ausgereiften Anschauung*, die sich in einer feinen *Zeichnung* auswirkt. Das moderne Streben nach Plastik in der Malerei, nach Stimmung (Musik) und Poesie, also nach außerwesentlichen Elementen, hat gerade die Zeichnung in traurigster Weise vernachlässigt. Unter Hintansetzung des ureigensten Gebietes ging die Kunstwelt fremden Götzen nach. Beuron hat die Zeichnung wieder zu Ehren gebracht. Was König Ludwig von Cornelius' «letztem Gericht» einmal gemeint hat: «ein Maler muß malen können», ist richtig, aber zunächst muß er zeichnen können. Um diese weiche Linie herauszubekommen, gehen die Beuroner so weit, daß sie hart am Effekt vorbeistreifen: sie denken sich nämlich bei Gewanddraperien das Tuch stets als Flanell [vgl. die Theatertechnik!] oder gar als nasse Leinwand. Nach Modellen arbeiten sie nicht, aber wie schmiegsam sind ihre Menschengestalten, man denke nur an die Beuroner Plastik, besonders an die neuen Reliefs in Montecassino. Die Zeichnung übt das Auge, schärft den Verstand und stärkt das Gedächtnis, sodaß die Notwendigkeit eines Modells, einer Zufälligkeit, unter dem Wesentlichen verschwindet. An Gedächtnis fehlt es der heutigen Kunstwelt nur allzusehr, den Mönchen vom Berge Athos wie den Ägyptiern rühmt man ein besonders gutes nach. Die Landschaft hat das Auge der Neuzeit verdorben.

Diese Zeichnung wird bei der hieratischen Kunst, wie schon erwähnt, besonders durch die typische Farbbehandlung, durch die «satten und flachen Töne» befördert, die eine innere Plastik darstellen.

Die Psychologie der Farbe (wie überhaupt der Anschauung) gibt der Wissenschaft noch viel zu denken. Man streitet sich bekanntlich darüber, ob die Griechen und Römer blaublind gewesen. Das Mittelalter kennt nur die starken Grundfarben, und erst mit der Malerei des ausgehenden Mittelalters beginnt für das deutsche Auge jene Differenzierung der Nüance, die heute einen so hypersensitiven Grad erreicht hat. Die Heraldik und ländliche Kostümkunde wird darob förmlich grell empfunden. Alle Farbe ist auf die Grundbedeutung des Lichtes schlechthin zurückzuführen, und wie es dem Kinde geht, so geht es auch ganzen Völkern: die Ausbildung der Sinne geschieht allmählich. In der Musik kann man dieselbe Beobachtung machen. Einen interessanten Beleg für diese Behauptung bietet Conrad von Würzburg

(† 1287) in seiner «Goldenen Schmiede». Er spricht darin von der Nessel, die «Feuer ist und heiß Und treibt doch reine Blütenpracht, Aus der die liebe Biene macht Die süßen Honigwaben». Wären die letzten zwei Zeilen nicht, so würden wir annehmen müssen, Conrad habe sich für die unscheinbare, aber wunderfeine Nesselblüte entzückt; allein der Beisatz von den honigsuchenden Bienen beweist klar, daß es sich hier um die weiß, rot oder gelb blühende Taubnessel handelt. Er hätte sich leicht davon überzeugen können, daß diese für die Haut ganz ungefährlich ist. Die gleichen Blätter haben ihm diese Verwirrung angetan. Über diesen Gegenstand später ausführlich zu berichten, behalten wir uns vor. Das Gesagte zeigt in Kürze vorerst zur Genüge, daß der Farbenwert – relativ wenigstens bezüglich des mehr oder weniger ausgebildeten Sinnes im Laufe der Zeiten – kein feststehender, kein absoluter ist. So kam P. Desiderius Lenz zu der Behauptung, daß es auch schlechte und falsche Farben gäbe. Die Farbe der Beuroner aber, trotz all ihres Reichtums und ihres unerschöpflichen Beziehungswechsels, ist rein, wie die ägyptische; sie verblüfft nicht mit neuen Nüancen, sondern bleibt wahr und klar, und hat damit der Farbe ihren Wert und ihre selbständige Wirkung wiedergegeben. Wo gerade von differenzierten Tönen die Rede ist, wie arm ist z. B. Echtler's Farbenskala; ob er Madonnen malt oder Phrynen, immer und immer setzt er den warmen Fleischton in hervorhebende Gegensätzlichkeit zu besonders kalten Kleiderfarben, wobei ihm der durchsichtige Schleier Gelegenheit gibt, den Gegensatz zu einer raffinierten Nervosität zu steigern. So etwas ist dem richtigen Instinkt des Colorits von Beuron gar nicht möglich; krank zu sein mit Virtuosität, steht immer der Gesundheit noch ein paar Grade nach.

Aber da ist ein großer Rückschritt der von Beuron ausgeht, die Vernachlässigung des *Naturstudiums*. Hier muß ich einem Irrtum, der freilich in einer unklaren Ausführung des P. Desiderius Lenz seinen Ursprung sucht, die Spitze brechen: das *Studium* der Natur verwerfen die Beuroner natürlich nicht, denn woher soll denn sonst die Kunst ihre Formen nehmen. Kunst ohne natürliche Anschauung ist ein Unding. Was Sylva von Beuron sagt, ist eine Verleumdung, ein tendenziöses Mißverständnis: «Es ist der Mensch den Gott zuletzt geformt hat, nach Gottes ureigenem Ebenbilde. Und nun fall auf die Knie, Künstler, du Auserwählter des Himmels und lerne! Der

richtige Idealist, der kniet nicht nieder. Was ist ihm die Natur? Dort wo die echte Künstlerseele glüht, sich nicht zu fassen vermag in ihrem Jubel, dort bleibt er kalt. Mitleidig wehrt er ab. Was ist ihm die Natur? Ein Haufen Schmutz. Im besten Falle ein Chaos, das er zu ordnen sich berufen fühlt.» («Schola art. Beuron.» Wien 1901.) [S. 15.] Worauf stützen sich derlei Äußerungen, denn Urteile kann man sie nicht nennen? Nun, auf den höchsten Faktor, den lieben Gott: der muß doch wissen, was er gemacht hat. Beuron tadelt nach Sylva den Schöpfer im Geschöpfe und will verbessern, «was der Herr selbst gut genannt». (S. 16.) Das ist eine wunderliche Bibelfestigkeit; von dem über die Erde nach Adams Sünde ausgesprochenen Fluche scheint der Herr Graf nichts zu wissen, und auch das scheint ihm entgangen zu sein, daß Lenz gerade die ursprüngliche Schönheit wieder suchen resp. typisch-symbolisch darstellen will. Er sucht eben «das Monumentale, das Statische, das die Natur nicht haben kann, weil sie Augenblick ist, das aber die monumentale, vorab die religiöse, haben muß.» («Zur Ästhetik der Beuroner Schule». Wien, Wilh. Braumüller. Zum größten Teil noch niedergeschrieben von dem damaligen Bildhauer Peter Lenz zu Schlanders in Tirol 1865.) Nein, Beuron verschmäht das Studium der Natur nicht, sondern verbietet nur das gedankenlose Kopieren, das Nachäffen. Und ob dieser Idealist Lenz vor der Natur niederkniet! Er betet sie freilich nicht an, wie Sylva, der Christi Wundermacht im Garten Gethsemani rationalistisch deutet, sondern schaut zu dem ewigen Künstler in Ehrfurcht auf. Wie oft habe ich ihn schwelgen sehen im Anblick einer Landschaft oder einen Ruf des Entzückens ausstoßen hören vor einer Blume des Feldes. Beuron gibt dem Naturstudium der religiösen Kunst die wahre Grenze wieder. Was aber sein höchstes Verdienst genannt werden muß: es ruft nach *congenialen Stoffen.* Für Trivialitäten, von denen heutzutage die Ausstellungsräume wimmeln, für gedankenarme Kleinigkeit oder gar lüsterne Kitschmalerei ist ihm die Kunst zu hoch, zu hehr, zu heilig, Wir brauchen über diese Mission Beurons kein Wort zu verlieren. Daß der modernen Kunst der Ernst und das Bewußtsein des göttlichen Funkens verloren gegangen ist, kann selbst der begeistertste Lobredner des Naturalismus nicht leugnen. Von Blasphemien wie Legrand's «Sohn des Zimmermanns» und «die Verkündigung» ganz zu schweigen. Wer hat die heutige Pornographie großgezogen und

diese stinkende Kloake eröffnet, die mit ihren «Aktstudien» unser deutsches Volkstum verpestet? Wer anders, als der neuzeitliche Naturalismus, die Anbetung des warmen Fleisches? Beuron ist keine Reaktion, sondern eine aus sich selbst zu erklärende Kunstrichtung, aber seine hieratische Kunst scheint fast das einzige Heilmittel unserer Zeit zu sein.

Das fühlen sogar Geister aus dem innersten Lager der Sexualisten, wenigstens hat der laszive Otto Julius Bierbaum staunend und erbaut vor den Arbeiten der Beuroner Mönche in Monte Cassino gestanden und ein rückhaltloses, offenes, fast zutreffendes Urteil in der «Zeit» (1903. 10. April) darüber ausgesprochen. In welchem Lichte ihm vor «diesen deutschen Holdheiten geistlicher Minne» seine eigenen schwülen Lieder erschienen sind, davon sagt er nichts. Wäre er konsequent gewesen, es hätte ihm eine Wahrheit aufdämmern müssen, vor deren Wucht er seine tändelnden Laszivitäten ins Feuer geworfen hätte.

Die Moderne ist zu «kompliziert»: nur die Reinheit ist einfach, sie bringt den puren Geistern nahe. Leidenschaft vervielfältigt die Linien. Daher hat die Hieratik, die Kunst der «*Primitiven*» die große Aufgabe, die Verkünstelung auf ihre Grundelemente und Natürlichkeit zurückzuführen. England tat nicht schwer daran, seine Präraffaeliten zu gebären. Der praktische Sinn Albions war lange auf das idealisierte Bildnis gerichtet: die Beechey, Cotes, Gainsborough, Hoppner, Lawrence, Raeburn, Reynolds, Romney, wie sie uns die Heinemann'sche Galerie in München aus der Sammlung Sedelmeyer (Paris) 1905 vorführte, waren ausnahmslos Meister der feinen Linie.

Also in Technik, Form, Farbe und Stoff kann die große Kunst an Beuron viel gewinnen, und die Frage nach der Zeitgemäßheit des hieratischen Stils löst sich in einem freudigen: Ja! Hoffen wir, daß dieses Ja von der Wiener Sezession aus über ganz Deutschland seine wohltuenden Wellenkreise ziehe, denn trotz alledem, trotz des Ausschlusses nationaler Ideen aus dem Bannkreise der Hieratik, ist Beurons Kunst eine deutsche Kunst. Sogar Bierbaum hat das empfunden. Was der hl. Benediktus dem großen Dante sagte (Par. XXII, 31 – 33), rufen wir zum Schlusse der Sezession zu:

> «. . . . . Sähest du
> Gleich mir die Liebe, welche in uns glühet,
> So gäbest *dem* du Ausdruck, was du denkst.» –





I. **St. Maurus im Felde** (Gesamtansicht).





II. St. Maurus: Fresco der Vorhalle.





III. St. Maurus: Madonna der Vorhalle.





IV. St. Maurus: Madonnenkopf der Vorhalle.





V. St. Maurus: Fresco der Altarwand.





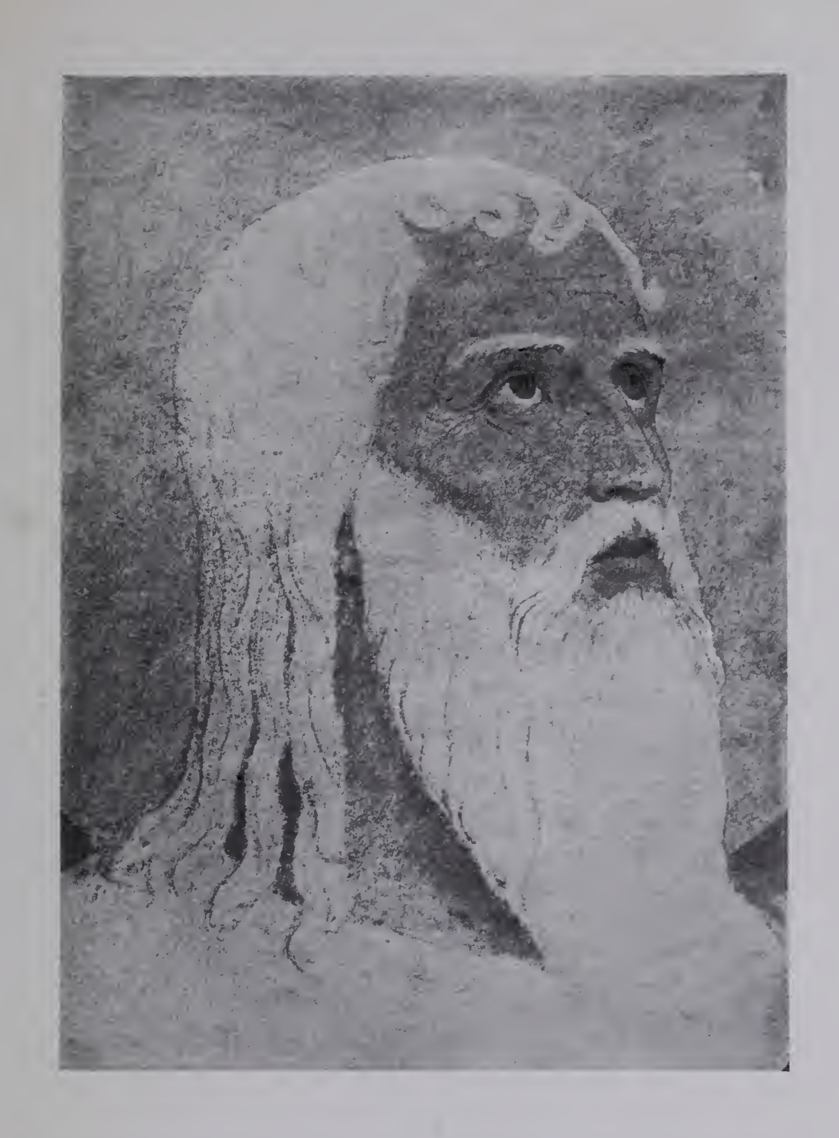
VI. St. Maurus: Christuskopf.





VII. St. Maurus: Mater dolorosa.





VIII. St. Maurus: St. Joseph.



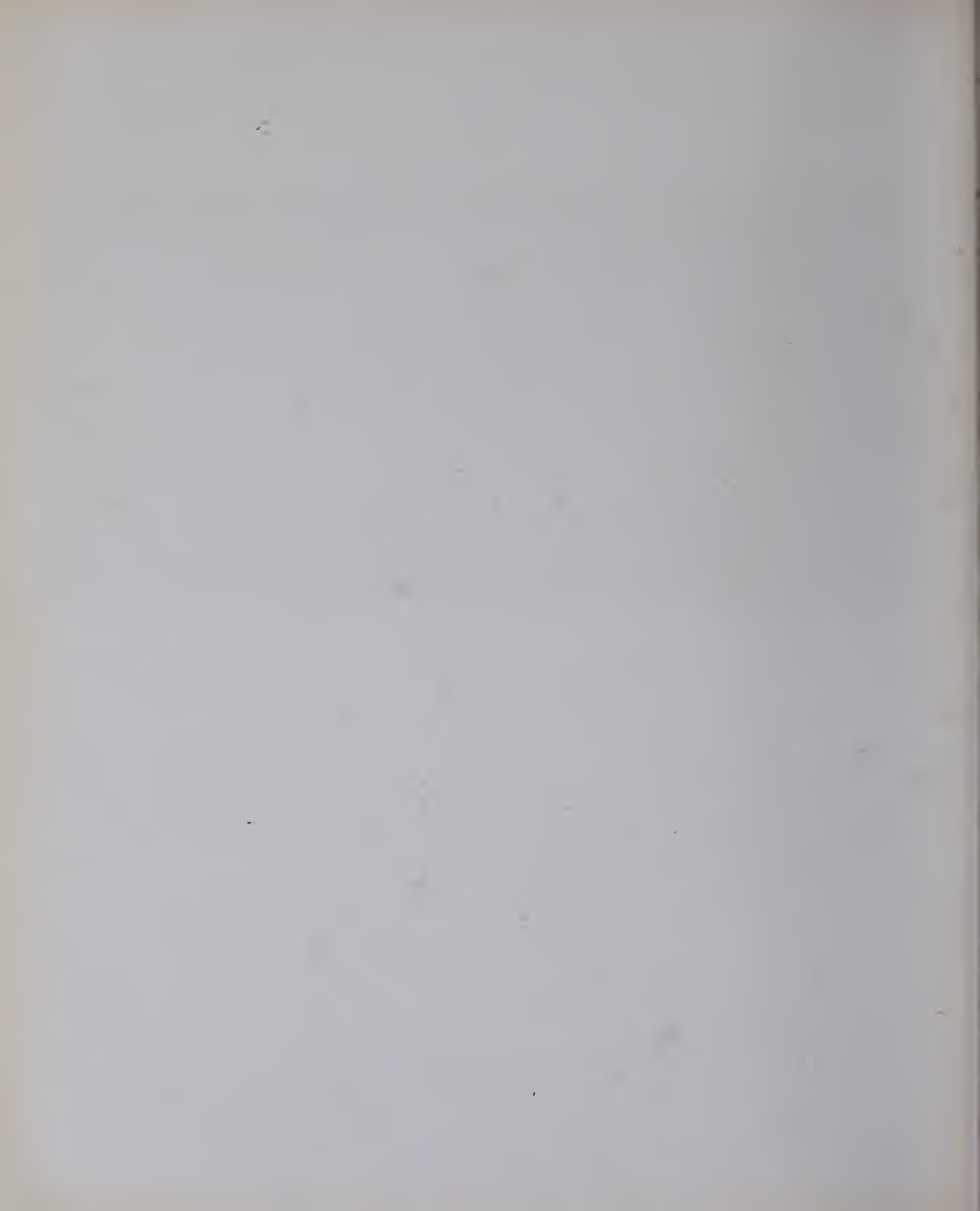


IX. St. Maurus: St. Joh. Baptist.



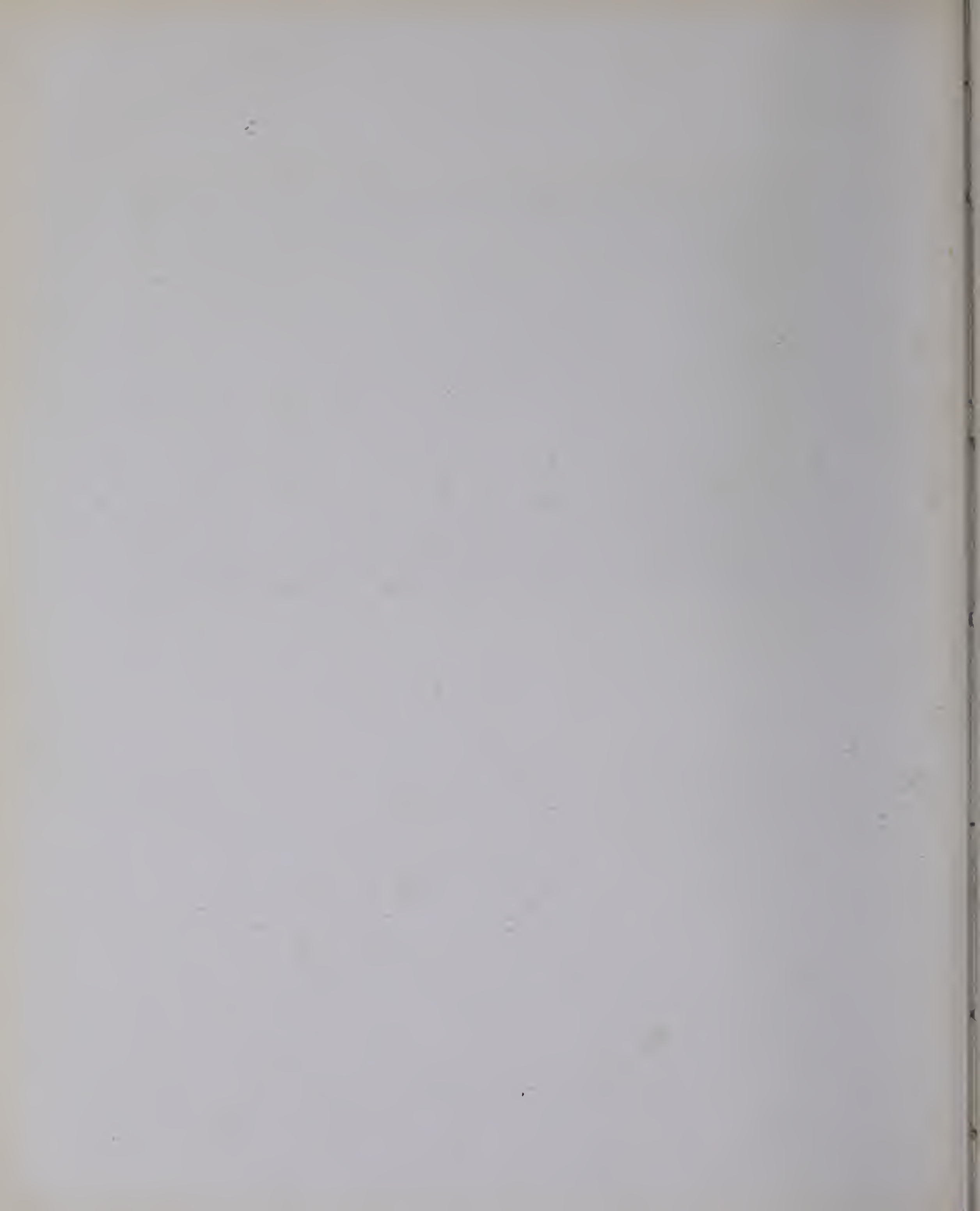


X. St. Maurus: Anbetende Engel I.





XI. St. Maurus: Anbetende Engel II.



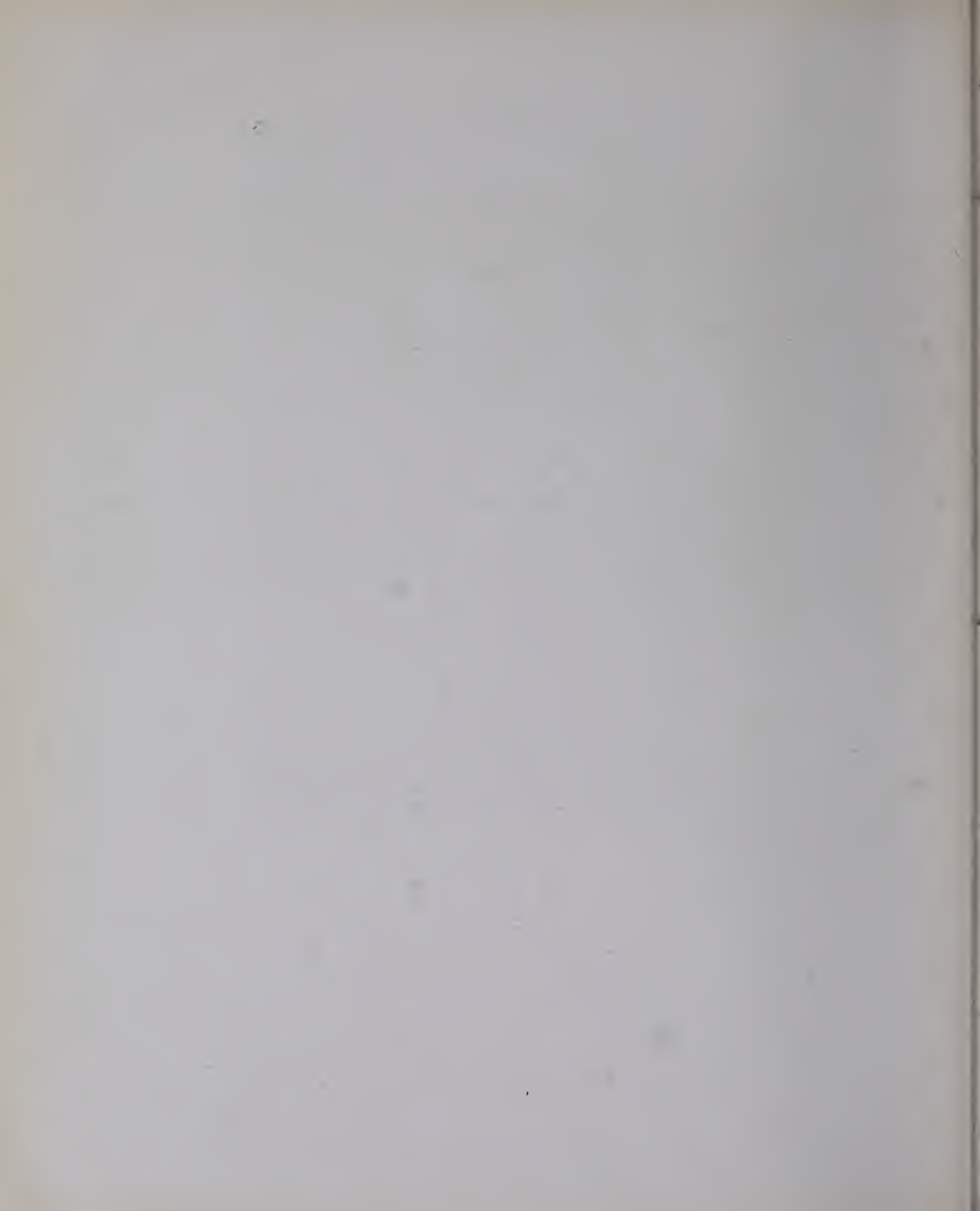


XII. Tod des hl. Maurus (Türwand).



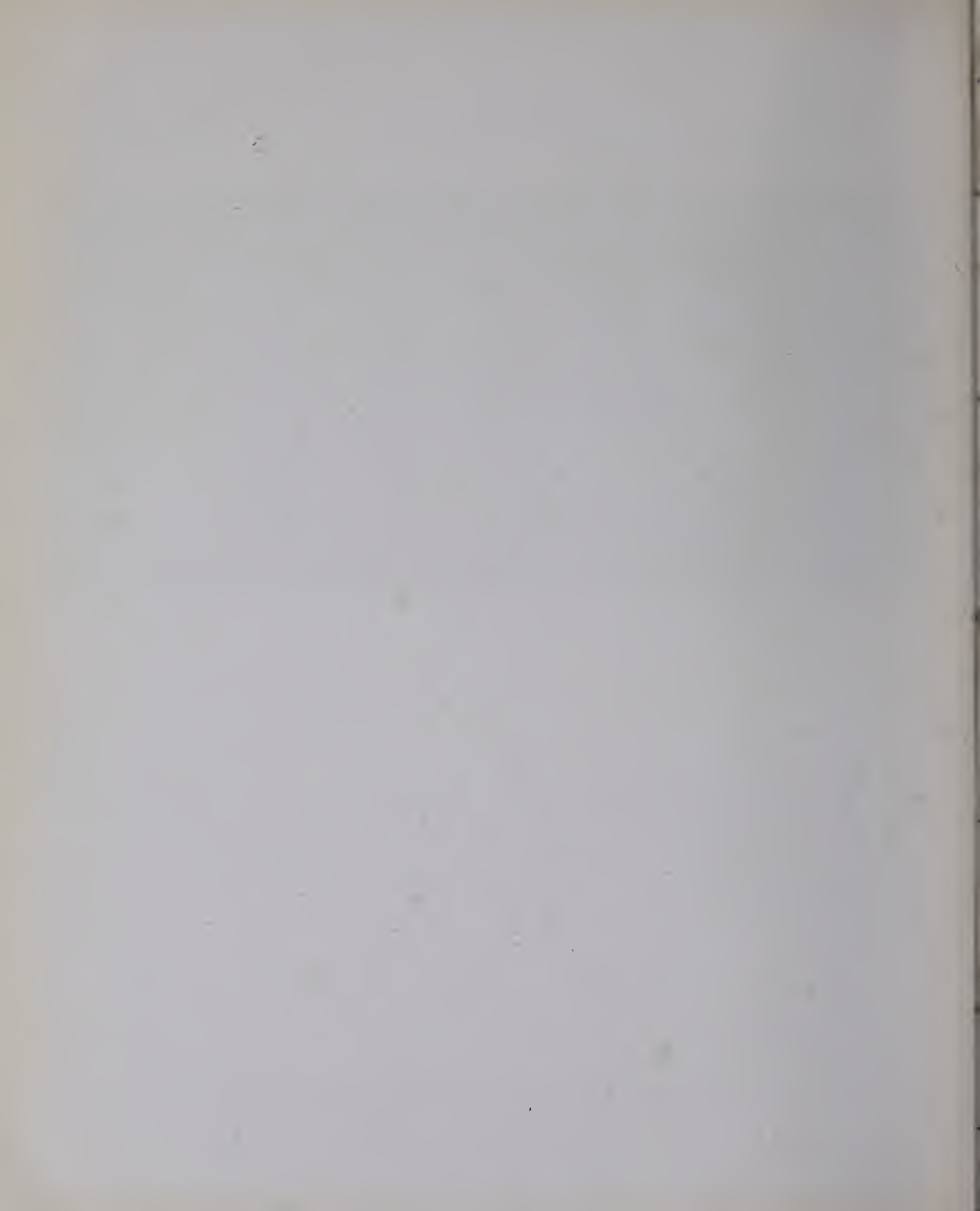


XIII. St. Maurus (Außen-Fresco)**: Segen des hl. Maurus.**



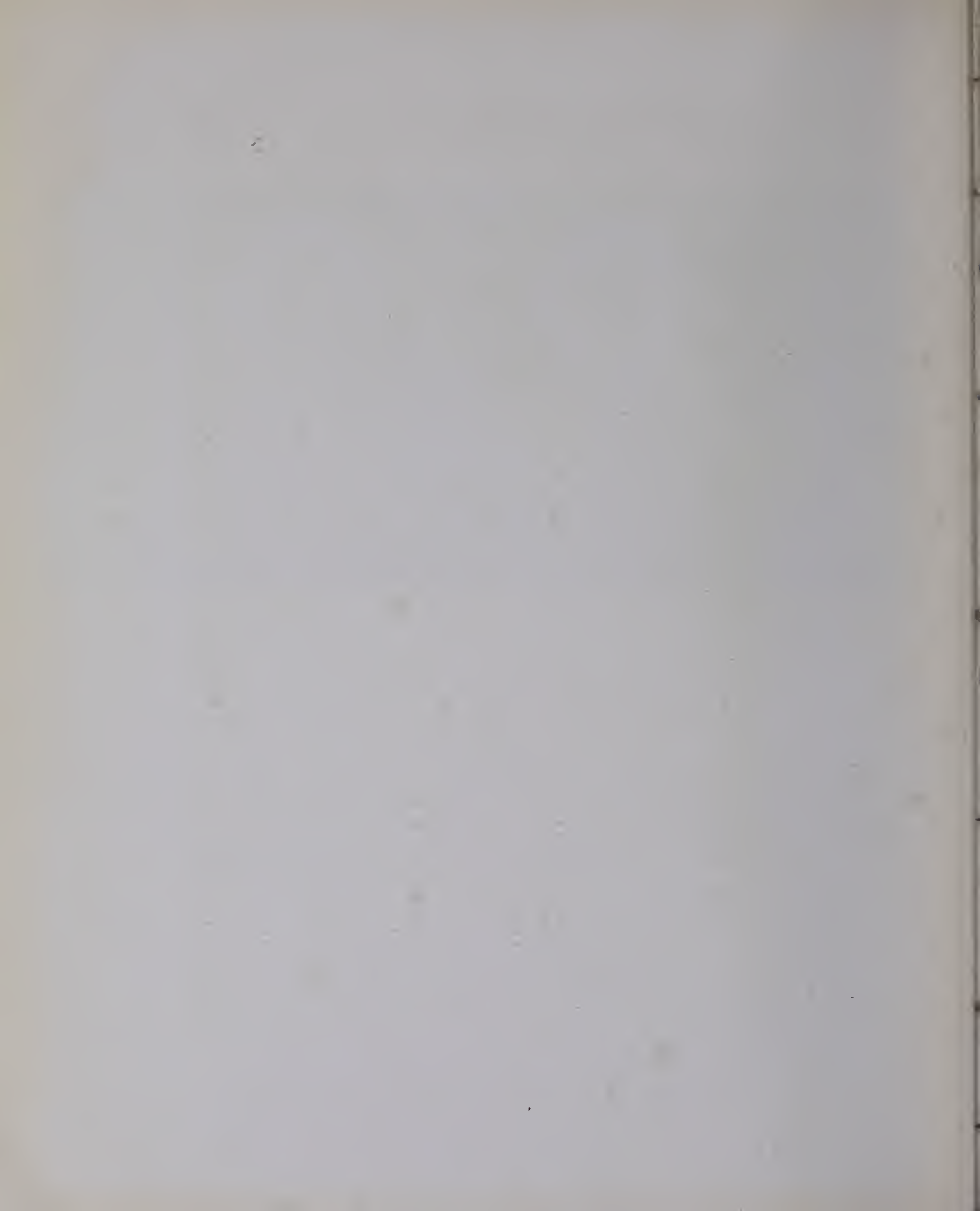


XIV. St. Maurus (Außen-Fresco): **Das Gehorsamswunder I.**



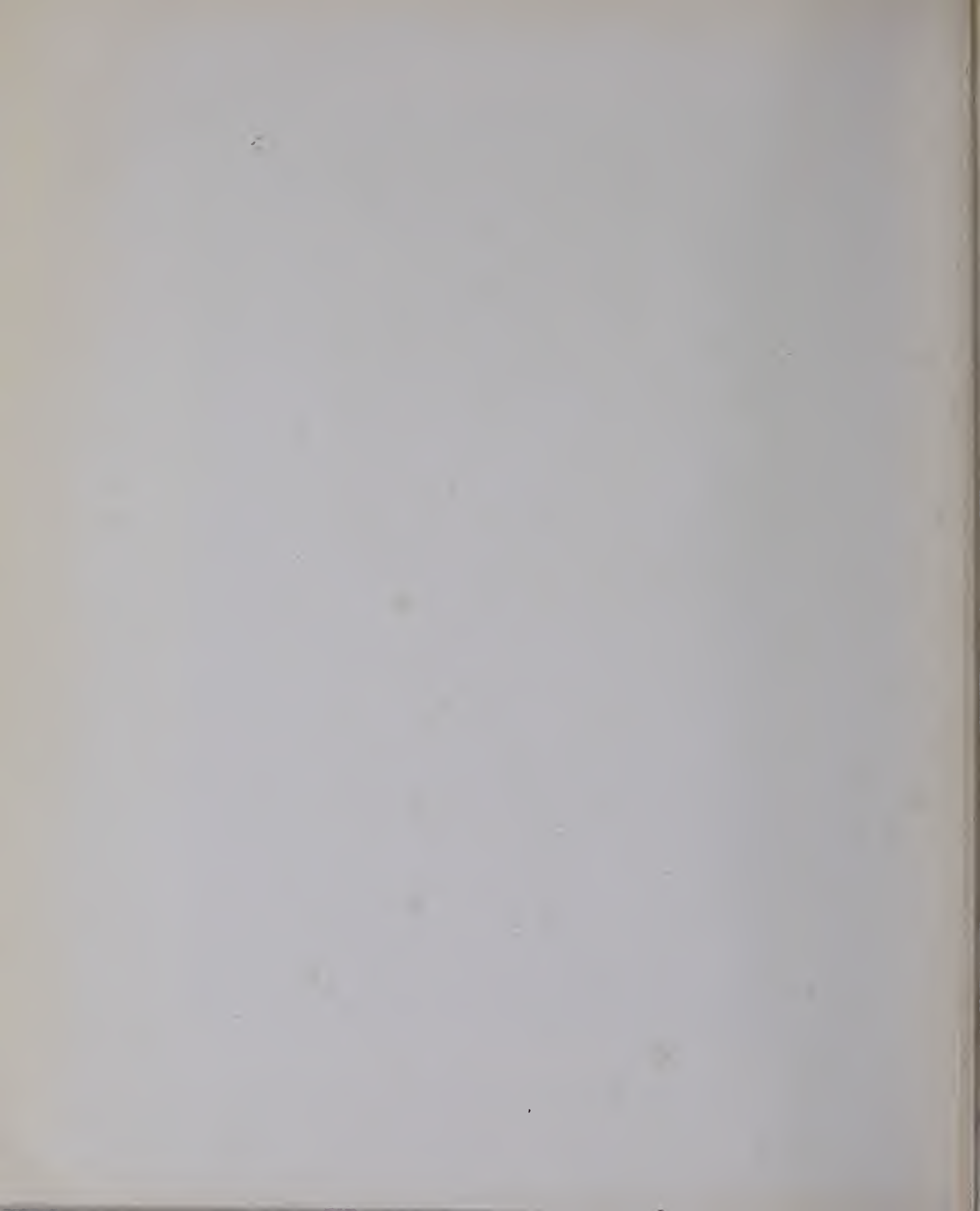


XV. St. Maurus: (Außen Fresco): **Das Gehorsamswunder II.**



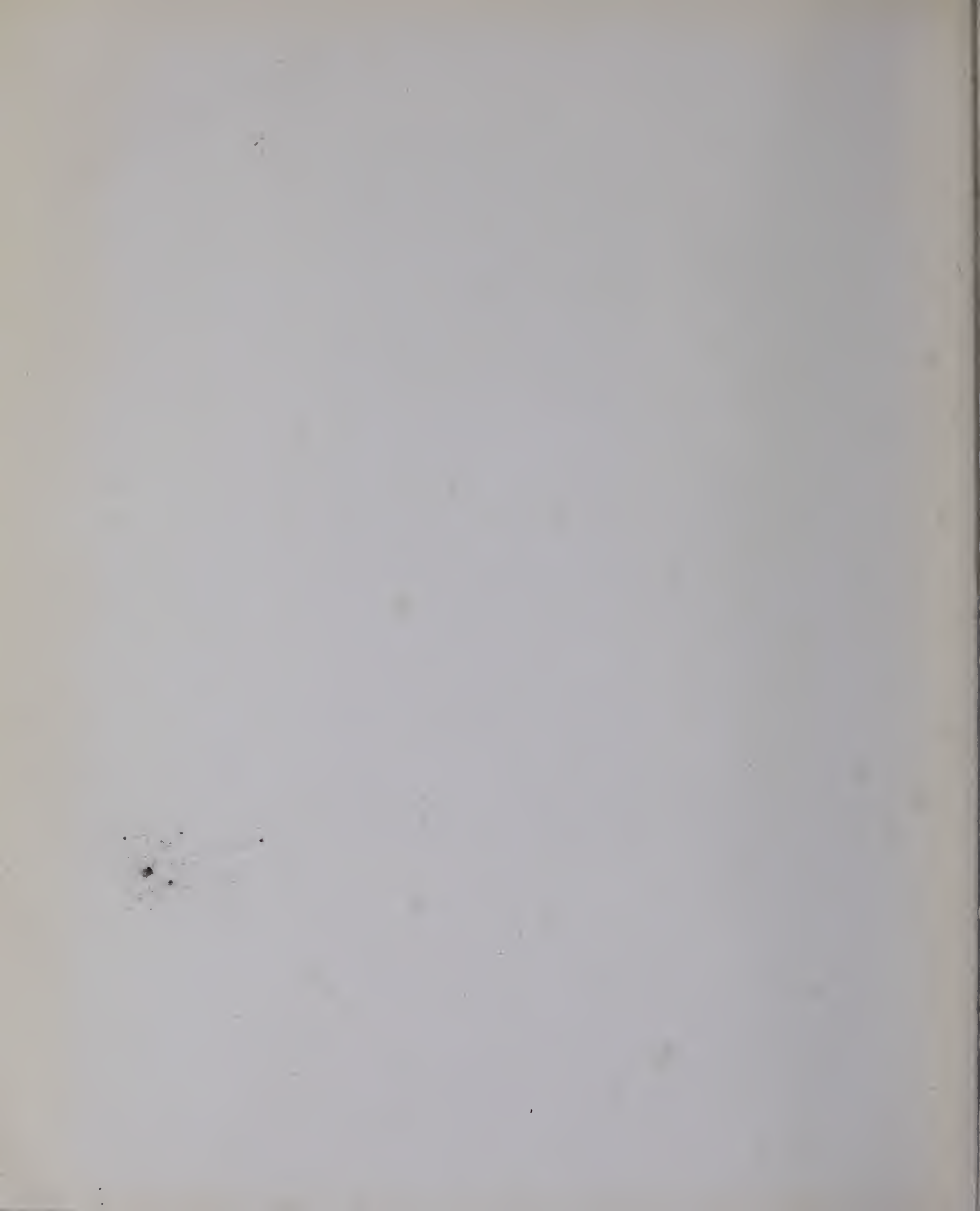


XVI. Aufopferung im Tempel (Marienleben. Emaus).



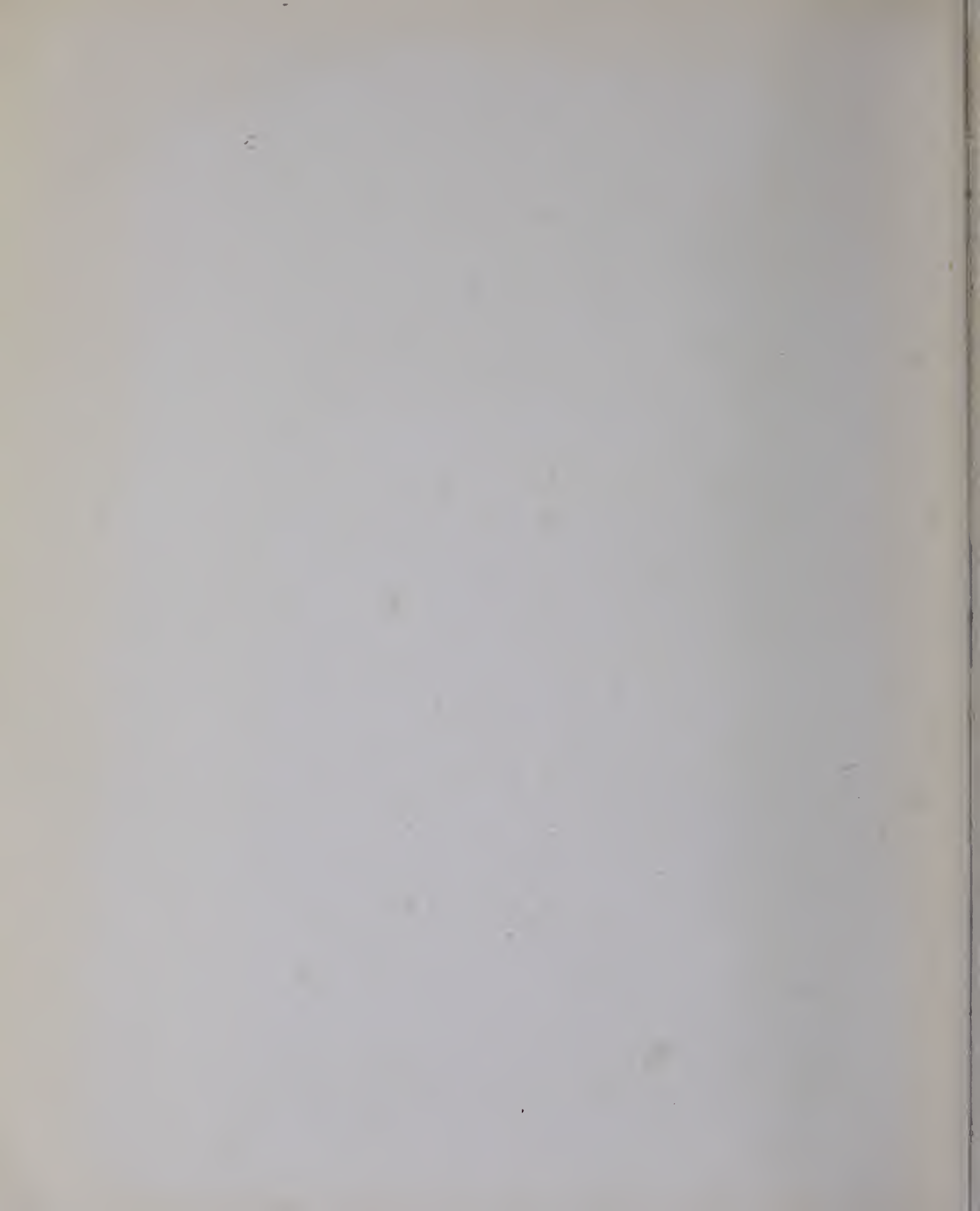


XVII. Der gute Hirt. (Beuron).



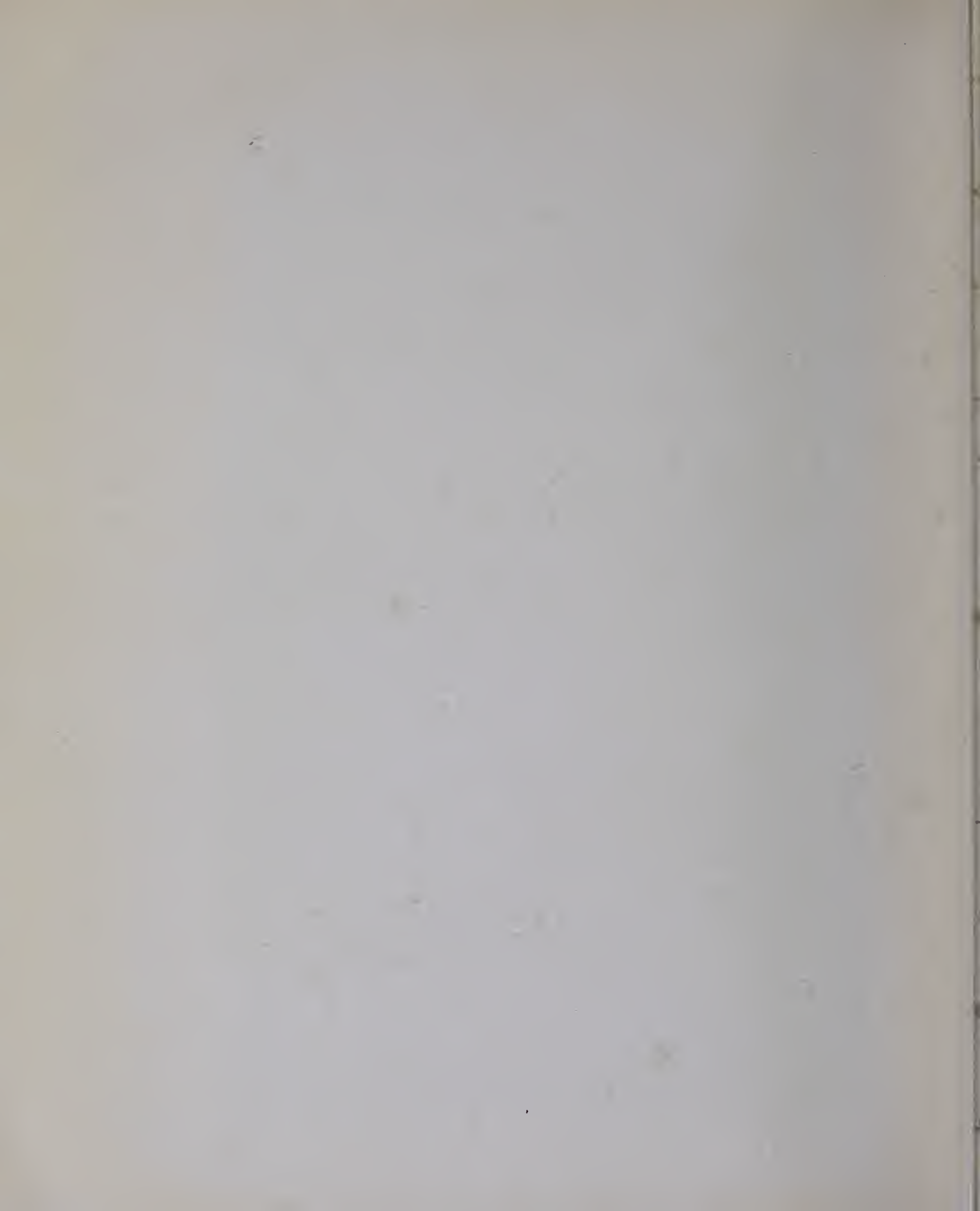


X[illegible]III. **Das Wunder der hl. Scholastika.** (Kreuzgang von Beuron).



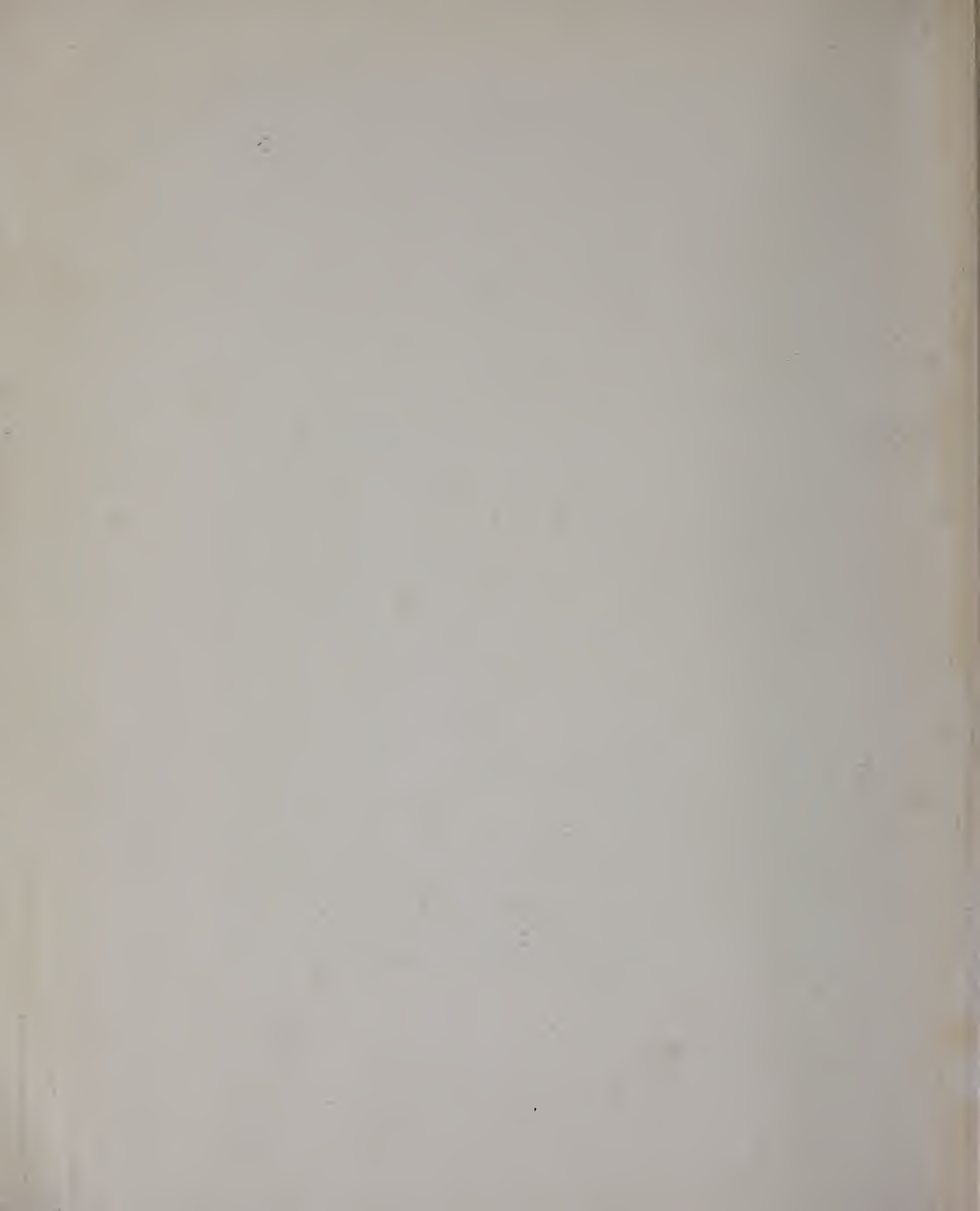


XIX. St. Benedikt und St. Scholastika am Throne der allerseligsten Jungfrau. (Monte Cassino).



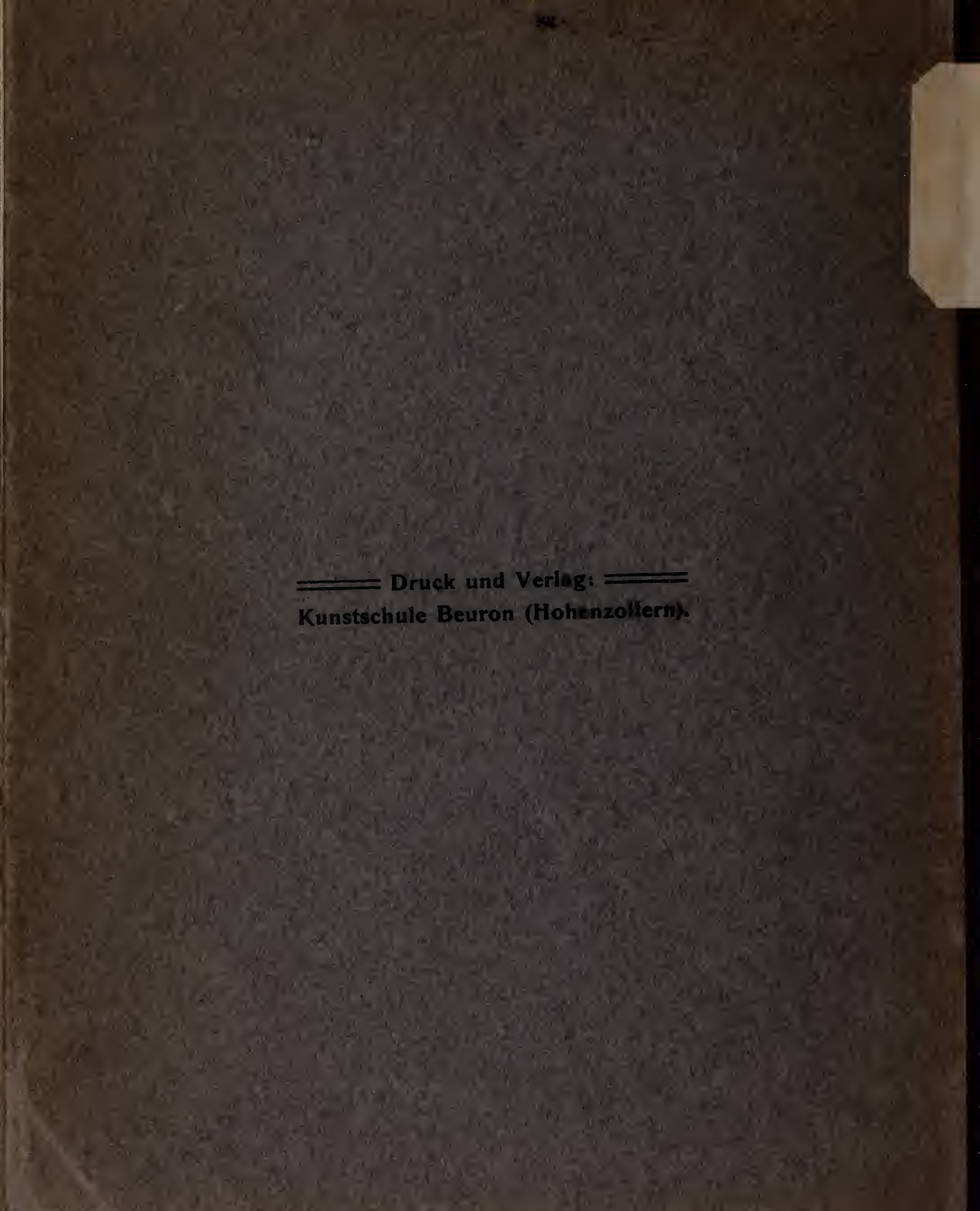


XX. David, der Sänger. (Monte Cassino).









Druck und Verlag:
Kunstschule Beuron (Hohenzollern).